Heinrich Dorn als Opernkomponist

1804/1892

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von
Adam Rauh
in Erlangen

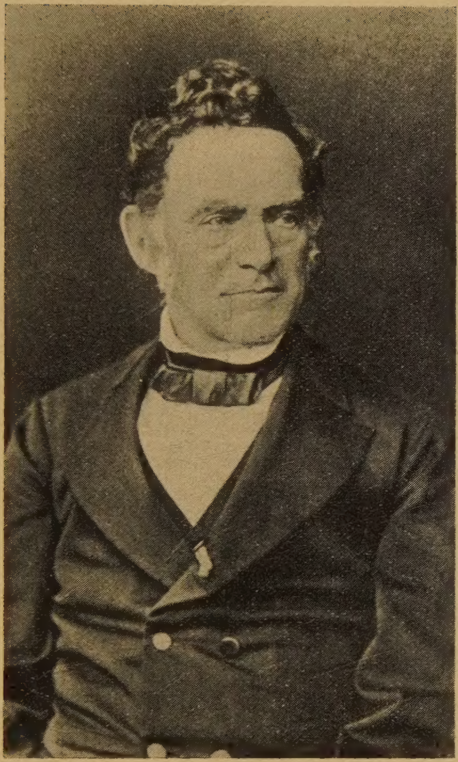
1939
Ph. C. W. Schmidt'sche Buchdruckerei, Neustadt a. d. Aisch

Referent: Prof. Dr. R. v. Ficker
Gutachter: Prof. Dr. Gust. Fr. Schmidt

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Juli 1939

Meinen Eltern

Inhalt:



„Man darf auch die Verehrung nicht so weit treiben, um von der Sonne geblendet gar keine Flecken mehr an ihr zu sehen und darüber die Vorzüge anderer Gestirne vollständig zu ignorieren."

Heinrich Dorn, „Erinnerungen" VI S. 157

Vorwort

„Seitdem irgend jemand für die ersten Jahrzehnte nach Napoleons Sturz den Namen „Biedermeierzeit" erfunden hat, ist man geneigt, sich diesen Abschnitt als eine Zeit schläfriger Gemütlichkeit vorzustellen, während der es allenthalben etwa so ausgesehen hätte wie auf den Kleinstadtbildern von Schwind und in der die meisten Menschen gutmütige Philister gewesen wären von der Art, wie Spitzweg sie gemalt hat. In unserem Stolz auf die technischen Errungenschaften der letzten Jahrzehnte vergessen wir leicht, daß in der Biedermeierzeit und in der ihr unmittelbar folgenden alle Erfindungen gemacht worden sind, die der Zivilisation unserer Tage das Gepräge geben . . ."

Peter Raabe, Franz Liszt.
Bd. I S. 55.

Vorliegende Arbeit hat zum Gegenstand kritischer Betrachtung die dramatischen Bühnenwerke des Komponisten Heinrich Dorn. Sie erhebt nicht Anspruch darauf eine Darstellung und Würdigung seines Gesamtschaffens zu sein, wendet aber demjenigen musikalischen Gebiet ihr Augenmerk zu, zu dem der genannte Meister sich am mächtigsten hingezogen fühlte und auf dem er seine schönsten schöpferischen Leistungen zu erzielen der festen Hoffnung war.

Die Kunstform der Oper hat in ihrer noch nicht 400jährigen Geschichte viele Wandlungen an sich erfahren, was auch weiterhin ihr Los sein wird; denn Kunst ist Entwicklung, dauernde Weiterentwicklung, die vor- und rückläufiger Art sein kann. In dieser ihrer Entwicklungsgeschichte hat die Oper viele Stilperioden durchlaufen, in die man zum Teil mehr, zum Teil weniger eingeweiht ist. Von wie vielen wichtigen Stationen der Operngeschichte besitzt man aber heute nur eine ungefähre oder gar keine Kenntnis! Hierzu gehört vor allem die Geschichte der deutschen Oper der romantischen Kleinmeister aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wir modernen Menschen des 20. Jahrhunderts stehen dem hinter uns liegenden 19. Jahrhundert verhältnismäßig noch so nahe und doch, was erscheint uns speziell an der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts nicht alles dunkel! Gerade dieses Jahrhundert war so reich an produzierenden Geistern, deren Schöpfungen sich allerdings zumeist nur kurze Spanne Zeit eines Ansehens erfreuten, dann verschwanden sie alle und fielen der Vergessenheit anheim; die Ueberlieferung aber hat uns oft kaum mehr die Namen der betreffenden Komponisten bewahrt. Anerkannte Gewährsmänner können angeführt werden, die schon auf diese Wissenslücke aufmerksam gemacht haben. Reipschläger schreibt 1911 in seiner Dissertation:[1]) „Eine umfassende Geschichte der deutschen Oper zu schreiben, ist heute noch unmöglich. Selbst die vorhandenen Einzeldarstellungen geben noch kein vollständiges Bild ihrer Entwicklung. Sieht man ganz von der weiter zurückliegenden ersten Periode ab, auch von der kürzeren zweiten (Schweitzer, Holzbauer), so ist auch die deutsche Spieloper, die mit den Werken von Standfuß und Hiller einsetzt, bis jetzt ohne erschöpfende Darstellung geblieben. Vor allem fehlt für diese Periode noch eine wissenschaftliche Weberbiographie. Nach der heutigen Forschung scheint Weber mit seinem „Freischütz" und seiner „Euryanthe" noch immer in der Luft zu schweben" (Vorwort S. III). 1920 mahnt Kroyer in seinem Aufsatz über die circumpolare Oper: „Die Wagnerforschung hat sich ihrer [der Circumpolaren] [2]) noch wenig angenommen; der Weg über Meyerbeer ist etwas abgelegen. Umwälzungen sind immer gewalttätig und begraben unter ihren Trümmern alles, was sich ihnen entgegenstemmt . . . Es wird aber Zeit, jenen Bezirken der modernen Musik, die schon der Legendenbildung verfallen, größere Aufmerksam-

[1]) Den genauen Titel der jeweils zitierten Werke ersehe man aus dem Literaturverzeichnis!

[2]) In (. . . . . .) Vermerktes betrachte man stets als sinnverbindende Zusatz-Bemerkung!

keit zu widmen.“ 1927 erklärt Abert in seiner „Freischütz“-Besprechung: „Was wissen wir denn im Grunde menschlich und künstlerisch von Weber? Sehr wenig, weit weniger jedenfalls als von Mozart und Beethoven, wie wir denn überhaupt im 18. Jahrhundert weit besser beschlagen sind als im 19., das uns mehr als einmal in eine terra incognita führt“ (S. 9). Gleich im Jahre darauf gesellt sich Hänsler mit seiner Lindpaintner-Dissertation diesen Wach-auf-Rufern zu: „Herrscht schon über die Epoche zwischen Mozart und Weber auf deutschem Boden noch eine gewisse Unklarheit, die nur durch den „Fidelio“ Beethovens überstrahlt wird, so viel mehr noch über die große Zahl von Komponisten, die auf Weber aufbauen oder gleichzeitig mit ihm schaffen“ (S. 5). Diese Zeugnisse mögen genügen um einem mit der erwähnten Epoche nicht näher Vertrauten glaubhaft zu machen, daß es keine unnütze Beschäftigung ist, wenn man die Vorhänge vor diesem abgeschlossenen Jahrhundert etwas weiter als bisher zurückzieht, um sehen zu können, was sich denn eigentlich außer dem bis jetzt Bekannten noch alles dahinter aufgestapelt befindet. Im 19. Jahrhundert ist der Oper in dem großen Revolutionär eine neue Sonne aufgegangen. Alle, die an diese neue Sonne heranreichen oder sich ihr gar entgegenstellen wollten, verbrannten sich über kurz oder lang an ihren heißen Strahlen. Zu den Opfern gehörte auch derjenige, der am verbissensten meinte, dieses helle Sonnenlicht könne keinen wirklichen hohen Mittag bringen. Der Mann war Heinrich Dorn. Mit der Besprechung seiner dramatischen Werke wird die begonnene Reihe der Untersuchungen der vergessenen Kleinmeister des 19. Jahrhunderts fortgesetzt.

Kurze Lebensgeschichte des Meisters

Heinrich Ludwig Egmont Dorn ist am 14. November 1804 zu Königsberg Pr. geboren. Schon in den Jugendjahren in den „musikalisch gebildeten Kreisen Königsbergs“ verkehrend (Otto Dorn), wandte er sich nach erlangter Gymnasialreife zunächst in Königsberg und Berlin dem Rechtswissenschaftsstudium zu.[3]) Erst im dritten Jahre seiner Hochschulzeit vertauschte er die Rechtswissenschaft endgültig mit der Tonkunst und studierte unter Berger und Klein Klavier und Komposition (vorübergehend auch unter Zelter). Nach anfänglicher kurzer Tätigkeit als Lehrer eines Privatmusikinstitutes (Dr. Stöpel) zu Frankfurt a. Main [4]) beschritt Dorn die Kapellmeisterlaufbahn und wirkte an den Theatern zu Königsberg, Leipzig, Riga, Köln und Berlin. Infolge der ungünstigen

[3]) Es ist für viele, besonders norddeutsche Musiker, des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts eigentümlich, daß sie von der Jurisprudenz herkamen. Man wollte für den Notfall in einem anderen Beruf sattelfest sein.

[4]) Das Verhältnis Dorns zu Dr. Stöpel erfuhr bald eine Trübung. Stöpel glaubte Grund zur Eifersucht zu haben, da seine Frau dem untergebenen Lehrer Dorn gegenüber aufmerksam war und beim Essen diesem einmal die Speise eher reichte als ihm selbst. (Vgl. Nachlaß, Brief vom 27. Okt. 1826; erwähnt auch bei Otto Dorn.)

Theaterverhältnisse in Riga übernahm er dort auf längere Zeit das Kirchen- und Schulkantorat. In Köln schied er in Bälde vom Theater und leitete dann die städtischen Konzerte. Nach zwanzigjähriger Wirksamkeit als erster koordinierter Kapellmeister des Berliner Hoftheaters und zugleich nach vierzigjähriger Dirigentenpraxis überhaupt mußte Dorn mit seinem Kollegen Wilhelm Taubert auf Betreiben der Wagnerpartei (geführt von einer Gräfin) am 1. Januar 1869 vom Theater weichen. Unter Verleihung des Professortitels wurde er zum 1. März für immer in Pension geschickt. Darauf widmete er sich der Lehrtätigkeit, wurde namentlich aber geachteter und gefürchteter Kritiker und beliebter Musikschriftsteller. Er starb hochbetagt am 10. Januar 1892.

Dorn war in erster Linie ein sehr bedeutender Dirigent. Mehrere wichtige musikalische Ereignisse sind mit seinem Namen verknüpft. Im Winter 1826 leitete er vom Klavier aus die „erste vollständige Aufführung" von Webers „Oberon" vor einer erlesenen musikalischen Gesellschaft „im Hause des Verlegers Schlesinger" zu Berlin. Andern Tags ging der Klavierauszug in die Oeffentlichkeit und „alle Welt stürzte darüber her" (Heinrich Dorn II, 2 S. 99 ff.). In Leipzig verhalf Dorn 1829 Marschners Oper „Templer und Jüdin" zur Uraufführung (Dirigiert wurde die U. A. aber von Marschner). Dorn war es, der den „Studiosus Richard Wagner" am 24. Dezember 1830 im Leipziger Theater mit seiner eigenartigen Ouvertüre in die musikalische Welt einführte. Am 24. November 1833 gründete Dorn in Riga eine deutsche „Liedertafel", die „noch bei Beginn des Weltkrieges in kräftiger Blüte stand" (Otto Dorn). Richard Wagner wurde auf Dorns Vorschlag 1837 als Musikdirektor nach Riga berufen. Nach Wagner in Dresden und Spohr in Kassel brachte Dorn als dritter den „fliegenden Holländer" am 22. Mai 1843 in Riga zur Aufführung. 1844 und 1847 dirigierte er zu Köln die Niederrheinischen Musikfeste. Ein hohes musikalisches Verdienst erwarb er sich da 1844 mit der Aufführung der Beethovenschen „Missa solemnis".[5]) Am 1. Oktober 1844 eröffnete Dorn in Köln ein

---

[5]) Hierzu muß folgendes bemerkt werden: Heinrich Dorn erwähnt in seinen „Erinnerungen", daß die Messe „bei dieser Gelegenheit in Deutschland zum ersten Male vollständig aufgeführt wurde". (I, 3 S. 21.) Später schreibt er (V, 6 S. 53): „... erfolgte doch erst 1844 (27. Mai) in Cöln, am zweiten Tage des 26. Niederrheinischen Musikfestes, die erste vollständige Aufführung der bis dahin für die Oeffentlichkeit 20 Jahre hindurch fast unbeachtet gebliebenen Komposition . . ." Briefe Dorns aus dem Jahre 1844, erhalten im Nachlaß, besagen genau dasselbe. Kurt Kreiser teilt in seiner Reissiger-Dissertation mit (S. 74): „. . . . 1839 führte die Dreyssigsche Singakademie (Dresden) zum ersten Male im Bereich des heutigen deutschen Reiches die „Missa solemnis" auf". Wie mir Dr. Kreiser auf Anfrage erklärte, verdanke er „die Kenntnis dem verstorbenen Prof. Otto Schmid, der an Hand archivalischer Quellen 1907 die hundertjährige Geschichte der Dreyssigschen Singakademie veröffentlichte (1807—1907)". In seiner Geschichte der Dreyssigschen Singakademie berichtet nun Otto Schmid tatsächlich (S. 35), daß die Akademie „Beethovens Missa solemnis am 13. März 1839 (unter Johann Schneiders Leitung) im Saale des Hotel de Pologne für Dresden als Neuheit brachte." Er fährt darauf fort: „Das . . . Werk erlebte damit . . . . seine erste Aufführung im Bereiche des heutigen Deutschen Reiches. Und hier mag denn Erwähnung finden, daß die Urauf-

„Institut für Pianofortespiel", das er später zur „Rheinischen Musikschule" vergrößerte. Ferd. Hiller schuf dann daraus das Kölner Konservatorium. Am 7. Januar 1856 brachte er zum ersten Male in Berlin den Wagnerschen „Tannhäuser" und am 18. November 1865 Meyerbeers „Afrikanerin" zur Aufführung. Auf das letztere Werk hin „wurde Dorn enthusiastisch gefeiert und seine musikalische Ausdeutung der Partitur blieb für alle deutschen Theater, welche bei den ersten Vorstellungen durch Abgesandte vertreten waren, geradewegs vorbildlich" (Otto Dorn). 1884 erwählte der „Berliner Tonkünstler-Verein" aus Anlaß eines Preisausschreibens Altmeister Dorn zum Ehrenrichter. Preisgekrönt wurde darauf Richard Strauß' Klavierquartett in c-moll.[6])

---

führung von Beethovens „Missa solemnis" in vollständiger Gestalt im Vereinshause der Philharmonischen Gesellschaft in Petersburg am 24. März 1824, und daß die nächste nachweisbare Aufführung des Werkes in Warnsdorf . . . im Jahre 1830 statfand. Nach der Akademie erst kamen Köln, Heinrich Dorn . . . im Jahre 1844 (27. Mai) und Leipzig im Jahre 1845 . . . an die Reihe". Es berührt eigentümlich, daß Dorn 5 Jahre nach der Dresdener Aufführung seine obige Behauptung aufstellen konnte. Auch öffentlich proklamierte man die Kölner Aufführung in dem Sinne. Da hätte doch Dresden mit einer sofortigen Gegenerklärung herausrücken müssen. Dorn starb im festen Glauben an sein großes Verdienst. Prof. Grabowski, der derzeitige Leiter der Dreyssigschen Akademie, schrieb mir persönlich: „Die Konzerte (der Dr. Sg.-A.) waren alle öffentlich, sie spielten damals im Musikleben Dresdens eine große Rolle, es gab ja auch keinen Chorverein, der Aehnliches hätte leisten können . . . Ich kann mir sehr wohl denken, daß die Aufführung nicht nur lokale Bedeutung hatte . . . Leider sind in unsrem Archiv keine Akten von 1839 da . . ." Paul Bekker sagt in seinem großen Beethoven-Werk (S. 296): „. . . Erst seit 1844, wo das Werk unter Heinrich Dorns Leitung anläßlich eines rheinischen Musikfestes aufgeführt wurde, hat es sich allmählich die Konzertsäle erobert". Die Kölner Aufführung war ein Monsterkonzert (417 Choristen, 4 Solisten, 167 Instrumentalisten bei 65 Violinen und 18 Kontrabässen) und brachte dem Dirigenten Dorn ungeheueres Ansehen. Mitten unter der öffentlichen Generalprobe, nach dem Benedictus, prallte Dorn mit dem dreisten Schindler zusammen. Schindler bemängelte demonstrativ ein angeblich falsches Tempo und wurde deswegen zum Saale hinausverwiesen. In einem Brief vom 29. Mai 1844 schreibt Dorn über Schindler: „. . . Uebrigens hat er des Abends (mit Ausnahme des Benedictus) alle Stücke rasend applaudiert, sich überall höchst beifällig ausgesprochen und sich nach Kräften entschuldigt über seine Dreistigkeit, die ich — wie er meint — seinem intimen Verhältnis mit Beethoven und alleinigem Verständnis B.scher Kompositionen zugute halten müßte! . . ." In seiner Beethoven-Biographie nennt Schindler mit Absicht den Kölner Musikdirektor und offensichtlichen Gegner Dorns, Franz Weber, als Leiter der Aufführung. Weber fungierte aber an der Orgel. Dieser Fall sei warnend all denen entgegengehalten, die sich so gerne, wenn sie über Beethoven handeln, auf Schindler berufen. Schindler, ein eitler überspannter Mensch, hat sich an Beethovens Geist schwer versündigt. In einem Brief an Ferd. Ries bezeichnet Beethoven den Amanuensis als „Erzschuft". Wörtlich lautet ein Satz: „Einen elenderen Menschen auf Gottes Welt lernte ich noch nicht kennen". Dieser Brief Beethovens wurde im August 1844 zur Aufklärung des Vorfalls Schindler-Dorn von F. Ries veröffentlicht.

[6]) In der Briefsammlung Heinrich Dorns findet sich ein kurzes Dankschreiben des jungen Strauß an H. D. vor. (Datum: 13. Januar 1885, Meiningen).

In zweiter Linie erst war Dorn Komponist. Als solcher erwies er sich äußerst produktiv und errang sich in seiner Zeit Achtung. Er erreichte die Opuszahl 113. Aus seiner Feder flossen 8 Opern, 1 Operette, ein Ballett und eine Art melodramatisches Spektakelstück. Seine Erstlingsoper „Rosaura" ist nicht mitgerechnet. Er schrieb fünf Sinfonien, ein Konzert-Requiem und ein großes Te Deum für Solo, Chor und Orchester, ferner etliche Gelegenheitskompositionen für Orchester. Spärlich wurde die Kammermusik bedacht. Lediglich mit einer Sonate für Klavier und Vl-Cello (bzw. Vl), einer Serenade für 10 Violoncelli und einer Bagatelle für Streichquartett erinnerte Dorn sich ihrer. Viel reichhaltiger ist sein Klavierschaffen (Werke zu 2 und 4 Händen). Endlich aber war er der Schöpfer zahlreicher Lieder, Männerquartette u. a.[7])

Als Lehrer entfaltete er zeit seines Lebens eine wirksame, segensreiche Tätigkeit. Groß zeigt sich die Schar derjenigen, die er der Tonkunst zuführte. Sein bedeutendster Schüler war Robert Schumann.

In seinen sieben Bändchen gesammelter Schriften nimmt die Wagner-Kritik einen breiten Raum ein. Dorn galt in seiner frühen Tätigkeit als ein Förderer Wagners, in späteren Jahren jedoch als einer

[7]) Wie jeder Musiker so gab auch Dorn einigen dramatischen Meistern den Vorzug und liebte ihre Schöpfungen besonders. Obenan stand ihm Mozart. Schon „in frühester Jugend waren" ihm „die Mozartschen Melodien so geläufig, wie das bei einem zehnjährigen musikalischen Knaben, der kein Wunderkind sein sollte, vielleicht selten gefunden wird". (H. Dorn, I, Nr. 3 S. 1). Ein andermal sagt Dorn über Mozart: „Ob Gluck, ob Piccini — ob Meyerbeer, ob Wagner! Dem Feldruf „Mozart" sollt ihr keinen anderen Namen entgegenstellen, wenn es gilt, auf eines Meisters Worte zu schwören und auf das Ziel hinzuweisen, dem jeder Tonkünstler, unbeschadet seiner eigentümlichen Kraft, nachstreben soll!" (H. Dorn, VI, S. 1). Noch wenige Tage vor seinem Tode mühte sich der greise Dorn ans Klavier und spielte auswendig aus Mozartschen Opern (Otto Dorn). An Spontini entzückte den Meister „der breite Strom seiner Melodien, wie er überhaupt nach Mozart nur allzu selten gefunden wird ... Die Spontinischen Melodien ... hielten sich immer von jeder Zerstückelung frei und bildeten ein geschlossenes Ganzes ... Spontinis Melodien waren immer gekennzeichnet durch einen grandiosen Anstrich von Noblesse, die nur mit vollen Händen reichte, ohne sich auf kleinere Abschlagszahlungen einzulassen. Das war es hauptsächlich, was mich zu einem glühenden Anhänger des großen Meisters machte". (H. Dorn I, Nr. 3 S. 5, S. 6). Spontinis Gattin vermachte 1851 Meister Dorn, der eine „vortreffliche" Neueinstudierung der „Olympia" im Berliner Hoftheater dirigierte, den Taktstock Spontinis. (H. Dorn, I, Nr. 3 S. 33). Nach Dorns Ansicht bildet Meyerbeer die entsprechende Parallele zu Mozart. Für Meyerbeer bringt Dorn eine größere Verehrung auf als für Wagner. Meyerbeer ist „derjenige, welcher die Musik, wie es Mozart getan hat, für eine allgemeine Sprache erklärte und welcher unbekümmert um spezifisch französische, italienische oder deutsche Anschauungen mit dem Grundsatz „mundanus sum" dem Eklektizismus huldigte, alle Fesseln der Nationalität abstreifte und dagegen nur das absolut Menschliche in Anspruch nahm ... so halte ich in der Musik, vorzugsweise in der dramatischen, die Verschmelzung der nationalen Elemente als die höchste Aufgabe ... die bis jetzt nur Mozart vollständig gelöst hat; von allen Neueren aber ist ihrer Lösung der verstorbene Meyerbeer am nächsten gekommen ..." (H. Dorn, I Nr. 2, S. 35 ff.). Zu dieser Ansicht Dorns muß kurz Stellung genommen werden. „Die Verschmelzung der nationalen Elemente" ist nicht „die höchste Aufgabe" der dramatischen Musik. Oberste Auf-

der schärfsten Gegner. Mit der Kündigung Wagners in Riga datiert der Freundschaftsbruch. Als Wagnerkritiker irrte Dorn vielfach nicht nur, sondern seine Tristan-Kritik und seine Bayreuther-Besprechungen überschreiten die Grenzen des rechtmäßig Zulässigen und werden zur Persiflage. Von einem reinen objektiven Urteil kann da oft nicht mehr die Rede sein. Unter diesem Gesichtswinkel sieht man heutzutage die Dornsche Persönlichkeit leider nicht wenig entstellt, was Müller-Blattau schon festgestellt hat (Königsberger Festschrift 1929). Ein so eingefleischter Vertreter der alten Tradition war Dorn, daß er auch im hohen Greisenalter, als er merkte, daß das Zeiturteil anders lautete als das seine, unverrückbar und hartnäckig auf seinem Standpunkt verharrte.[8])

An hohen persönlichen Auszeichnungen hat es Dorn zu Lebzeiten nicht gefehlt. Er war ordentliches Mitglied der Berliner Akademie der Künste, Mitglied der Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst in den Niederlanden, Inhaber des Kronenordens des preußischen Königs u. a.

---

gabe des dramatischen Musikers ist vielmehr das Bedachtsein auf den dramatischen Verlauf der Handlung, die er sich zum Vorwurf gewählt hat. Er muß den dramatischen Verlauf der Handlung von Anfang bis Ende zum Ausdruck bringen. Er muß den dramatischen Vorgang erleben. Das hat Mozart stets getan, Meyerbeer aber nicht. Hermann Abert schreibt in seiner Meyerbeer-Abhandlung (Jahrbuch Peters für 1918, S. 52) zusammenfassend: „Bei Meyerbeer ... streben Wort und Ton nur zu häufig auseinander, und zwar ist es die Musik, die unverträglich und selbstherrlich das Drama mitunter geradezu knechtet, indem sie ohne Rücksicht auf Textwort und Situation ihren eigenen sinnlichen Wirkungen nachjagt. Hierin liegt die große Unnatur seiner Kunst, die über kurz oder lang nicht allein den künstlerischen, sondern auch den natürlichen Verstand gegen sich in die Schranken rufen mußte. Der schlimmste Vorwurf, der ihn trifft, ist aber der, daß er diesen Weg mit vollem Bewußtsein eingeschlagen und sein außerordentliches Talent nicht allein in den Dienst einer innerlich unwahren Kunst gestellt, sondern deren Unwahrheit durch die musikalische Behandlung noch gesteigert hat ... seine Kunst entquillt selten einem inneren Erlebnis, um so häufiger dagegen kühler Berechnung und brutalem Machtwillen". Auch dem oben erwähnten Eklektizismus kann das Wort nicht geredet werden. Nicht Abstreifen der Fesseln der Nationalität, sondern gerade Betonung der Nationalität! Nicht Verschmelzung des nationalen Französischen mit dem nationalen Deutschen und dem nationalen Italienischen, sondern Aufrechterhaltung des einen Nationalen, z. B. des Deutschen! Eine Kunst, die verschiedenste nationale Elemente vereinigen will, um kosmopolitisch zu sein, hat ihr Bestes von sich gegeben und muß in einer Sackgasse enden. Fall Meyerbeer! Die stark nationale Kunst jedoch wird sich auch im Ausland, bei anderen Nationen, Achtung und Geltung verschaffen. Fall Wagner! — Abgesehen von Mozarts, Spontinis und Meyerbeers Werken ketteten noch persönliche Erlebnisse den Meister sehr enge an Webers „Oberon".

[8]) In seiner Autobiographie beleuchtet Wagner auch sein Verhältnis zu Dorn. Doch, wie bekannt, muß man Wagners Lebensbericht teilweise mit Vorsicht aufnehmen. Wagner trägt einige Bedenken an der ehrlichen Absicht Dorns hinsichtlich der Aufführung der bereits erwähnten Ouvertüre vom 24. Dez. 1830. Gewiß, Dorn hat über einen beißenden Witz verfügen können. Daß er sich aber am Weihnachtsabend und in einem Armenkonzert mit Wagners Ouvertüre einen schlechten Scherz erlauben wollte, diese Annahme glaubt der Verfasser bestimmt von der Hand weisen zu dürfen. In seinen „Erinnerungen" gedenkt Dorn der Ouvertüre stets mit entsprechender

Einführung

„Es ist der ewige Unterschied, ob der Kunstgeber objektiv wirkt, sich in den Gegenstand verliert, oder ob er subjektiv ihn in seine Ichheit hineinschlingt. Dort Stil, Kunst, Natur, Liebe — hier Manier, Künstelei, Unnatur, Egoismus.“

A. M. Z. 1826, S. 844/45.

Drittes Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts! Wo überall man an den namhaften Theatern Deutschlands herumhorcht, in Berlin, in Wien, in Frankfurt a. M. usw., es tönt einem immer wieder derselbe Klang entgegen: Rossini — italienische Bravour- und Koloraturmelodik. Die großen Theater halten sich sogar ein festes italienisches Opernpersonal neben dem deutschen oder verpflichten sich, wie etwa die Königstädter Bühne Berlins, auf ein mehrmonatiges Gastspiel eine italienische Truppe. Man hat Kenntnis von dem berühmten Dresdener italienischen Kapellmeister Morlacchi, wie davon, daß nach den mißglückten Versuchen des sächsischen Hofmusikers Joh. Georg Schürer zur Schaffung eines deutschen Singspiels und einer deutschen Opernschule (1746—48) erst Weber in Dresden eine deutsche Oper begründet. Deutschlands italienische Zeit steht auch in der ersten Hälfte

---

Achtung (vgl. I, Nr. 2 S. 1/2; V, Nr. 12 S. 156 ff.). Nur irrt Dorn in V insofern, als er sagt, die Ouvertüre sei an einem „Theaterabend als Entreaktsmusik zwischen zwei Lustspielen“ gespielt worden. (Von Otto Dorn schon berichtigt!). Ferner zitiert auch Otto Dorn den Brief Heinrich Dorns vom 22. Dez. 1830 an die Mutter, in dem sich die Notiz vorfindet: „Sage auch Louis (Schindelmeißer, Stiefbruder Dorns, befreundet mit Wagner), daß ich übermorgen (Konzert im Theater) eine Wagnersche Ouvertüre spielen lasse ...“ — Sehr schwere Vorwürfe erhebt Wagner gegen Dorn bezüglich der Rigaer Kündigung. Er beschuldigt ihn des „Freundschaftsverrates“ (Wagner, Mein Leben I S. 213) und sucht es so darzustellen, als hätte Heinrich Dorn nach der Theaterkapellmeisterstelle gestrebt. Otto Dorn bemüht sich Wagners Beschuldigungen zu entkräften: „... Dorn hatte keine Veranlassung, Richard Wagner, den er selbst nach Riga empfohlen hatte, etwa aus seiner Stellung zu verdrängen ... Besondere pekuniäre Vorteile waren für Dorn von einer Theateranstellung kaum zu erwarten, da er gegebenenfalls auf einen Teil seiner Unterrichtsstunden verzichten mußte ... Zudem war der Bestand des Theaters überhaupt nur auf ein Jahr gesichert ... Hatte Dorn keine Ursache die Stelle besonders zu ersehnen, so hatte er andererseits auch keinen Grund dieselbe abzulehnen, wenn sie in jedem Fall frei und ihm angeboten wurde und falls seine vorgesetzte Behörde gegen die Annahme nichts einzuwenden hatte. — Wagner, bei seinem reizbaren, stets zu Illusionen geneigten Temperament, beschuldigte, nachdem er die Kündigung erhalten hatte, Dorn, daß dieser gegen ihn intrigiert habe, indem er schon mit Holtei einen bindenden Kontrakt abgeschlossen hätte, zu dessen Innehaltung der Direktor Hoffmann (Holteis Nachfolger) gezwungen sei! Die Haltlosigkeit solcher Beschuldigung ergibt sich aus dem Vorstehenden (zu Anfang des Jahres 1839 setzte sich Hoffmann mit Dorn

des 19. Jahrhunderts in kräftigster Blüte.[9]) Und doch leben die gefeierten italienischen Opernkomponisten nicht in Deutschland, sondern in Frankreich, in Paris. Italien hat sein Opernprimat an Frankreich abgetreten. Paris wird zur Weltstätte der Kunstpflege und des Kunstgeschmacks. Die Pariser Oper ist das musikalische Zentrum, von dem die Strahlungen ausgehen und in die Ferne wirken. Dieses Obsiegen der französischen Vorherrschaft geht so weit, daß die in Deutschland lebenden deutschen Komponisten ihren Werken französische Benennungen geben. Heinrich

---

in Verbindung, ob er die Kapellmeisterstelle annehmen wolle), wonach Dorn ja erst jetzt, Ende Februar, die Behörde um Erlaubnis bittet, überhaupt mit dem Theater einen Kontrakt abschließen zu dürfen". — Wagner war aber schon vor seiner Kündigung auf Dorn erbost. Den Grund hierzu bildete Dorns strenge und teilweise auch gehässige Kritik an den Ouvertüren „Rule Britannia" und „Kolumbus". Schumann-Zeitschrift IX, Nr. 7 vom 24. Juli 1838. (Vgl. H. Dorn V Nr. 12 S. 156 ff.). — Die Art der Schilderung Wagners, betreffend den Besuch Dorns vor der Münchener „Tristan"-Aufführung in der Wagnerschen Villa (München, Briennerstraße) erscheint etwas allzu ausgeklügelt. (Vgl. Wagner, Mein Leben, I S. 213 und H. Dorn, V Nr. 12 S. 156 ff.). Freilich hätte Dorn besser daran getan, den unverhofften Besuch in Wagners Villa zu unterlassen. Es spricht sogar sehr wenig für Dorn, daß er nach diesem Besuch seine so verdammende und beißende „Tristan"-Kritik veröffentlichte. — Falsch ist Wagners Ansicht, daß sich Dorn „nach dem Mißglücken dreier Opern" („Rolandsknappen", „Bettlerin", „Abu Kara" [W. Altmann gibt als Anmerkung 202 hierfür irrtümlich „Nibelungen", „Ein Tag in Rußland", „Botenläufer von Pirna", an]) „mißmutig vom Theater" abgewandt habe; ebenso unrichtig ist, daß Dorn (als Protestant!) Musikdirektor am Kölner Dome gewesen sei. (Vgl. Wagner, Mein Leben, I S. 213/14). — Was Wagner im III. Teil (S. 664) hinsichtlich der Voranstalten für eine seinem Sinne entsprechende „Tannhäuser"-Aufführung in Berlin berichtet, entspricht der Wahrheit. Die Aufführung selbst hat ihm in der Presse eine Karikatur eingebracht. Sie ist erhalten im Nachlaß Dorns. — Im „offenen Brief an Dr. F. Stade" erwähnt Wagner — nicht ohne versteckte Bosheit —, daß ihm „vom pensionierten Kapellmeister H. Dorn in Berlin" der Vorwurf der „Speichelleckerei" gemacht worden sei, welche er „bis jetzt zwar nur gegen den König von Bayern ausgeübt haben soll". Der Brief fällt in das Jahr 1869! (Vgl. Wagners Gesammelte Schriften, 13, 103). — Die vermutlich letzte persönliche Begegnung Wagners und Dorns dürfte am 28. April 1871 in der Akademie der Künste zu Berlin erfolgt sein, als Wagner seinen Vortrag „Ueber die Bestimmung der Oper" hielt. (Vgl. H. Dorn V Nr. 12 S. 156 ff.). — Glasenapp geht in seiner großen Wagner-Biographie gegen Dorn verschiedentlich sehr strenge vor, ja er läßt es sogar an Gehässigkeit nicht fehlen. So spricht er in Band III, S. 57 von der „elenden Nibelungen-Oper" des „Berliner Oberhofkapellmeisters" Heinrich Dorn. In Band IV, S. 87 bezeichnet er Dorn als „die verkörperte Unfähigkeit auf dem verantwortlichen Platze des musikalischen Leiters eines der ersten deutschen Kunstinstitute". In Band IV S. 90 nennt er Dorns Besuch bei Wagner in München eine „unerhörte Dreistigkeit".

[9]) Ueber die Vorherrschaft der fremdländischen Oper, namentlich der italienischen, in Deutschland während der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Ludw. Schiedermair, Die Deutsche Oper S. 7—17. Ueber den Kampf des Wiener Nationalsingspiels (1778 begründet) gegen die italienische Oper vgl. Schiedermair, S. 140 ff. Ueber die Gründe des Untergangs der frühdeutschen Oper vgl. Schiedermair, S. 93.

Dorns Klavierkompositionen der Leipziger, Rigaer und Kölner Zeit tragen fast ausnahmslos französische Aufschriften. Wer ganz allgemein zu der Zeit ein gebildeter Mensch sein will, muß sich in französischer Sprache unterhalten können. Was hat das aber mit italienischem Stil, mit Rossini zu tun?

Gegen Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschehen in Frankreich einschneidende politische Ereignisse und Umwälzungen. Man denke an die große Revolution von 1789, an den Sturz des Königshauses 1792! Napoleons Aufstieg setzt allmählich ein. Er wird Konsul, läßt sich vom Papst zum Kaiser krönen. Ferner erinnere man sich der vielen siegreichen Schlachten, die er geführt, und all der Staaten und Länder, die er unter seine brutale Botmäßigkeit gebracht hat und noch darunter bringen wollte, bis dann mit dem unglücklichen russischen Feldzug sein Niedergang beginnt. 1814 tritt er zurück und muß Elba zum Wohnsitz nehmen. 1815 erreicht er nochmals eine Herrschaft von 100 Tagen, wird dann jedoch in ein strenges Exil, nach St. Helena geschickt. Die Bourbonen erlangen den Königsthron wieder. Nach ruhigeren Jahren brausen neue, erschütternde Stürme über Frankreich hinweg. Man kennt sie in der Juli- und Februarrevolution. Das sind hochpolitische Wellen, die da im Ausgang des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts über Frankreich zusammenschlagen. Der Romane unterscheidet sich vom Deutschen u. a. durch seine größere Sensibilität, er ist aufgeregter als dieser, und es kommt speziell dem französischen Volke zu, daß bedeutende staatspolitische Ereignisse, die sein Land in Bewegung bringen, sich auch in seiner Kunst widerspiegeln und zwar in der Kunst am ersten, die am meisten der Sensibilität bedarf, in der dramatischen Musik. Die Siegeslaufbahn Napoleons ist für Frankreich nach außen machtpolitisch eine große, heroische Zeit, nach innen freilich drückende Knechtschaft. Die Augen ganz Europas richten sich auf dieses Land. Große Zeiten bedingen immer einen Aufstieg der Kunstpflege, und, die Geschichte zeigt es, wie sehr das emporstrebende Frankreich, namentlich sein Zentrum Paris, in die Ferne wirkt. Es lockt fremde Künstler an. Gewiß steht bereits — im Folgenden lehnt sich der Verfasser an Naumanns Musikgeschichte (S. 649 ff.) an — vor Napoleon die französische Oper im Ansatz zu schöner Blüte. Man fußt in der Mitte des 18. Jahrhunderts in der großen Oper noch auf Lully und Rameau. Dann kommt Gluck nach Paris. In der komischen Oper erfreuen sich Monsigny und Philidor einer Beliebtheit. Ferner begeben sich schon vor Napoleon Italiener nach Paris, wie der Buffonistenstreit bezeugt. Der Kampf zwischen Gluckisten und Piccinisten ist noch nicht zu Ende, als sich Cherubini in Paris seßhaft macht (1788), im Vorjahre des Ausbruches der großen Revolution. Cherubini vertieft sich in den Gluckschen Geist und beschenkt neun Jahre später die Pariser Oper mit der „Medea“ und 1800 mit dem „Wasserträger“, welch letzterer als Schreckens- und Rettungsoper auf die große Revolution zurückgeht. Cherubini ist der Napoleonischen Machtherrschaft nicht Freund und hat daher gar manches unter Napoleons Willkür zu erleiden. Als weitere Revolutionskomponisten wären Gossec und Berton (der jüngere) zu nennen. Direkt auf sie folgen die Napoleonkomponisten Spontini und Lesueur. Wiederum steht

ein Italiener vorne an. Spontini siedelt 1803 nach Paris über. Zuvor schreibt er italienische Opern nach neapolitanischer Art (vgl. Wilhelm Jensen). In Paris versucht er sich zunächst an der komischen Oper [10]) und muß anläßlich der Aufführung von „la petite maison" (1804) einen der furchtbarsten Theaterskandale überhaupt erleben. Es entlädt sich der Zorn der Franzosen über das Breitmachen der Italiener. Das wird anders, als Spontini in der Kaiserin Josephine eine mächtige Gönnerin gewinnt. Napoleon verlangt die Aufführung der „Vestalin" und ist von dieser ersten großen heroischen Oper Spontinis entzückt. Mit „Ferdinand Cortez" sucht der Herrscher sogar, allerdings nutzlos, Politik zu treiben. Als Spontini sein drittes großes Werk in die Oeffentlichkeit bringt, ist das französische Kaiserreich schon wieder zerstört. Der Oper fehlt damit der richtige Boden. Spontini wählt sich Berlin zum neuen Schauplatz. Den zweiten genannten, einheimischen, im Verhältnis zu Spontini schwächeren Komponisten hebt Napoleon in eine geachtete Stellung.

Cherubini und Spontini, die Hauptrepräsentanten der bisherigen Epoche, sind die Verwirklicher der französischen großen, heroischen antiken Oper. Sie bauen auf Gluck auf und empfangen von ihm den Hang zur Antike und das breite Pathos. Der Geist der bedeutungsvollen Zeit, in der sie leben, durchdringt ihre Werke. Von der „Vestalin" sagt Jensen: „Spontini knüpft darin unmittelbar an die Pariser Opern Glucks an. Er verstärkt die szenischen und musikalischen Mittel, aber immer im Dienste des Dramas, und führt mit diesem Werk den Typus der französischen großen Oper zur Vollendung." Mit dem Ende der zwanziger Jahre bereiten sich abermals große politische Umwälzungen vor und ihre schrecklichen Folgen durchzittern das Land. In der Kunst kommt das zum Ausdruck. Zwar verschwindet nicht die große Oper, wohl aber erfährt sie eine Veränderung. Sie streift den antiken, pathetisch breiten Grundzug ab und an seine Stelle tritt der nationalfranzösische, völkische, revolutionär fortreißende Geist. Der Ruf nach Freiheit schallt neuerdings durch Frankreich. Man findet kein Gefallen mehr an der antiken Heldensage, sondern greift auf eine näher liegende Stoffwelt zurück. Heldenschicksale aus dem Volk heraus sucht man. Es beginnt das berühmte Jahrzehnt 1828—1838 der großen Pariser Oper mit den Hauptwerken: „Stumme von Portici" 1828 (Auber), „Wilhelm Tell" 1829 (Rossini), „Robert der Teufel" 1831 (Meyerbeer) — wenn auch vorwiegend romantisch, „Gustav III." 1833 (Auber), „Die Jüdin" 1835 (Halévy), „Die Hugenotten" 1836 (Meyerbeer), „Guido et Ginevra" 1838 (Halévy). An der Spitze steht diesmal ein Franzose, der zum Herold der neuen Epoche der großen Oper wird. Man kennt die ungeheuere Produktivität Aubers und weiß, daß seine Massenschöpfungen alle sehr rasch abgetan sind. Häufig segelt er im Rossinischen Fahrwasser, das Frankreich bereits zu überschwemmen begann, wie man bald näher erfahren wird. Aber in der „Stummen" stellt er eine eigene bezwingende Leistung hin, der sich auch der Italiener

---

[10]) Vorher hatte er allerdings seine im neapolitanischen Stil geschriebene und in Italien auch 1799 gegebene Oper „La Finta Filosofa" in einer Umarbeitung in Paris zur Aufführung gebracht (1804) und damit immerhin einigen Erfolg gehabt. (Vgl. Karl Schubert, Spontinis italienische Schule. 1932, S. 155 ff.).

nicht verschließen kann. Es ist typisch: macht den Anfang in diesem Falle ein Franzose, so folgt doch gleich als zweiter ein Italiener nach. Rossini läßt sich im Oktober 1823 bei der Rückkehr von seiner Londoner Reise in Paris nieder. Die Eindrücke, die er von der großen Oper bekommt, sind zu einem Teil maßgebend für diesen Schritt. Er ist nicht sehr produktiv in den ersten Jahren seines veränderten Aufenthalts, doch nimmt er sehr viel Neues in sich auf. Cherubinis und Spontinis Schöpfungen werden ihm vertraut. 1826 tritt er in persönliche Fühlungnahme mit Weber, dessen „Freischütz" und „Euryanthe" ihren Siegeszug längst angetreten haben und der nun auch seinem „Oberon" in England zum Leben verhelfen will. Zuletzt schlägt dann mit Aubers „Stummen" in Paris die Bombe ein. Alle die neugewonnenen Eindrücke verbindet Rossini mit seiner reichen Erfahrung und reißt sich noch einmal auf zu seiner größten schöpferischen Leistung. Was ist das für eine ausgezeichnete Musik! Daß er dabei nicht vermeiden kann in einem gemischten Chorsatz über den fein rhythmischen Männerstimmen italienische Kantilenen in den Frauenstimmen aufzuziehen, weist Bücken in seinem Handbuch nach (S. 166 u. 167). Zu Auber und Rossini gesellen sich Halévy und Meyerbeer. Meyerbeer wirkt in Deutschland und Italien ohne nachhaltige Erfolge. Erst seit seiner Verbindung mit Scribe erreicht er nie dagewesene Triumphe. Mit seinem Eklektizismus treibt er die große Oper auf die Spitze. Neben diesen genannten Begründern und Hauptrepräsentanten wird dann die große Oper von vielen kleineren Geistern französischer, italienischer wie deutscher Herkunft weiter gepflegt. Bemerkt sei lediglich, daß der Zuzug italienischer Komponisten noch anhält. 1833 erscheint Bellini, 1839 Donizetti in Paris.

Parallel mit der Entwicklung der großen Oper verläuft diejenige der komischen. Ihre ersten Meister Philidor, Monsigny, zu denen noch Duni gehört, wurden schon in Kürze gestreift. Ihr Schaffen setzt mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein. Bei Philidor stößt man zunächst auf die Einaktigkeit und Zweiaktigkeit. Die Einaktigkeit wird später für die Offenbachsche Operette sehr von Ausschlag. Die Zweiaktigkeit wird noch im Verlaufe dieser Untersuchungen kurz Erwähnung finden. Kennzeichnend für die Werke dieser Komponisten ist bereits die Gewichtsverlegung auf eine feine Deklamation und Rhythmik und das Vorwalten einer graziösen Anmut. Man gelangt in die Zeit der heroischen und der großen Oper. Es widmen sich Meister wie Grétry, Méhul, Isouard und Boieldieu der weiteren Gestaltung der komischen Oper. Sie erhält jetzt eine romantische Färbung, wird empfindsamer. Die Romanze wird zur Lieblingsform. Es bildet sich im eigentlichen Gegensatze zur italienischen opera buffa die französische opéra comique heraus. Ernstes und Heiteres folgen in gegenseitiger Abwechslung. Gluck, Mozart, Cherubini und später Weber bleiben nicht ohne Einfluß auf die opéra comique. Boieldieu wird schließlich mit seiner „weißen Dame" (1825) zum berühmtesten Komponisten dieser Gattung und vollführt mit dem genannten Werk einen großen Schritt in die Romantik hinein. Seine Oper gibt Zeugnis von einer großen Technik im dramatischen Ensemble und Finale. Fortgesetzt wird die komische Oper durch Auber („Maurer und Schlosser" 1825, „Fra Diavolo" 1830 usw.), Hérold, Halévy, Adam u. a.

Hier nun möge mit dem geschichtlichen Ueberblick der Oper in Frankreich abgebrochen werden. Absichtlich wurden die Fäden der geschichtlichen Entwicklung etwas weiter aufgerollt, um so von vorneherein klar werden zu lassen, wie sich das Schaffen eines deutschen Meisters in seinen ersten Stadien, das im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts einsetzt, zu der Entwicklung der Oper in Frankreich, wohin sich im ausgehenden 18. und im Anfang des 19. Jahrhunderts ihr Schwergewicht verlegt hat, verhält.[11])

Paris also ist zur Metropole der Oper geworden. Nicht bloß die italienischen Komponisten begeben sich zum Studium dorthin, sondern auch von Deutschland aus setzt ein sehr lebhafter Zuzug ein. Den einen Grund, warum Rossini 1823 nach Paris geht, weiß man. Der andere ist der, um seine Werke selbst zur Aufführung zu bringen. Man macht ihn zum Direktor der italienischen Oper, in welcher Funktion er sich allerdings nicht lange zu halten vermag. Mit den zwanziger Jahren beginnt auch in Deutschland der Rossinitaumel, der bis gegen 1840 anhält. Das besagt eine Notiz der A. M. Z. vom Jahre 1841 aus Berlin (S. 686): „Tancredi machte geringere Wirkung, da die zu ihrer Zeit in neuer Form Aufsehen erregende, im ganzen doch zu süßliche und einförmige Musik in Konzerten und Darstellungen zu oft gehört und beim Mangel an geistigem Gehalt, auch bereits aus der Mode gekommen ist.“ Dafür rücken Bellini und Donizetti nach. In Frankreich stemmt sich Boieldieu bewußt in seiner „weißen Dame“ dem Rossinismus entgegen, laut Mitteilung eines Briefes des Meisters (Naumanns Musikgeschichte S. 682) und wird deshalb von seinen Landsleuten in den Himmel gehoben. In Deutschland ersteht der Oper in C. M. v. Weber der nationale Wiedererwecker. Innerhalb 5 Jahren ruft er seine drei großen Werke ins Leben und sucht den verblendeten Zeitgenossen die falschen Götzen aus dem Gesichtskreis zu schlagen. Doch so rasch geht das dennoch nicht.[12]) Zwar werden seine Werke heiß erwartet und mit ungeheuerem Jubel aufgenommen, aber die schlaffe Periode, die in Deutschland noch anhält, macht sich dazwischen bemerkbar. Ein krasses Beispiel, das ebenfalls zu den Dekadenzerscheinungen der damaligen Zeit zu zählen ist, entnimmt man einem Bericht der A. M. Z. vom Jahre 1828 über eine Aufführung der Königstädter Bühne (S. 479): „Der Umstand, daß die Webersche Oper „Oberon“ — deren Partitur die Königstädter Bühne von der Witwe

---

[11]) Man darf nun freilich nicht glauben, daß man während der bisher aufgezeigten auf französischem Boden sich vollziehenden Entwicklung in Deutschland etwa ganz träge gewesen sei. Es sind da vielmehr Kräfte am Ruder, die eine deutsche Nationaloper ins Leben rufen wollen. Die Entwicklungsfäden laufen von Schweitzers „Alceste“ (1773), Holzbauers „Günther“ herauf bis zu den Werken Poißls und Mosels, ja sogar bis zur „Euryanthe“ Webers. (Vgl. Schiedermair, S. 122—133). Aber neben diesen edlen nationalen Bestrebungen hält eben in Deutschland die fremde Vorherrschaft an. Viele deutsche Komponisten erliegen den fremden Einflüssen zwangsläufig, andere Meister wiederum stemmen sich energisch dagegen.

[12]) Es möge hier daran erinnert werden, wann die Uebermacht der italienischen Oper in den bekanntesten deutschen Residenzstädten gebrochen wurde: Berlin 1825/1841, München 1825, Wien 1848, Dresden 1832. (Mitgeteilt auch bei Schiedermair).

acquiriert hatte — schiedsrichterlichem Ausspruche gemäß zur Aufführung auf derselben nicht zulässig befunden wurde, zur Darstellung derselben aber bereits Veranstaltungen getroffen waren, veranlaßte den Direktor Carl Blum, die alte Oper neu zu bearbeiten. Doch ist außer der effektvollen Szenerie diese neue Gestalt des veralteten Werkes ohne dramatisches Leben und besonders ohne Einheit und Verbindung der Teile zum wohlgeordneten Ganzen. Eine kurze Anzeige der Musikstücke wird dies am evidentesten zeigen. 1. a) Ouvertüre von Fränzel in sehr modernem Effekt-Stil. 1. b) Alte Introduktion von Wranizky. 2. Unbekannte Arie von Mozart. Es sind nämlich die vom Ritter von Seyfried aus Mozartschen Klavier-Kompositionen für den Gesang und das Orchester arrangierten Musikstücke des Melodrams Ahasverus mit zu diesem „Oberon“ benutzt worden. 3. Neues Duett von Carl Blum. 4. Chor von Mozart. Alla Turca der Klavier-Sonate. 5., 6. und 7. Alte Wranizkysche Musik. 8. Geister-Chor von Mozart. Unbekannt. Zweiter Akt. 9. Chor von Mozart. Rondo der 4 mains Sonate in F-Dur. 10. Bravour-Arie von Mercadante !! 11. und 12. wieder von Wranizky. 13. Die schöne Romanze aus Azor und Zemire von Spohr an die Rose . . . 14. und 15. von Wranizky. 16. Duett von Carl Blum. 17. Zweites Finale von Wranizky. Dritter Akt. 18. Duett von Präger. 19. Arie Hüons von Carl Blum. 20. und 21. von Wranizky. 22. Elfen-Chor von Carl Blum, mißglückte bei der ersten Aufführung. 23. Mozartscher Schlußchor. Unbekannt . . . .“ Im Juli wurde dann Webers „Oberon“ auf der königlichen Bühne unter spontanem Beifalljubel gegeben.

Der andere Fall liegt auf der Hand: man schließt Kompromisse, was besagen soll, daß man sich in Deutschland auf Mozart, auf Weber stützt, dabei die reisserischen Effekte der Italiener frank und frei übernimmt. Heinrich Marschner ist mit Weber ein Bahnbrecher der deutschen Oper im Anfang des 19. Jahrhunderts. Allein nach seinem „Hans Heiling“ italienisiert er recht empfindlich.[13]) Erst der Kraft eines Richard Wagner bedarf es und gelingt es nach hartem Kampfe die Oper von der Oper zu erlösen, sie zu reinigen von den fremden Schlacken.

Man neigt heutzutage nur zu gerne dazu, auf das Gros der Opernkomponisten der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit geringschätziger Miene herabzusehen. Das ist erstens ungerecht und zweitens falsch. Ungerecht handelt man daran, weil man von den einzelnen Künstlern zumeist sehr wenig, oder wie schon gesagt, vielfach gar nichts weiß. Man hat von ihnen die eine umfassende Kenntnis, daß sie für uns Menschen des 20. Jahrhunderts vergessen sind. Aber grausam und pietätlos wäre es, lediglich aus dem Umstand, daß uns die Namen und Werke unserer Altvordern entschwunden sind, die Berechtigung einer lächelnden Verächtlichmachung herleiten zu wollen. Ist uns etwas aus ihrem Schaffen begegnet, so waren es wohl Lieder und sonstige Kleinformen. Zweitens, es ist falsch, wenn man diese Leute geringfügig einschätzt. Jede Kunst spiegelt die Zeit wider, in der sie geschaffen wird. Die Zeit formt sich ihre Kunst und ihre Künstler, nicht so sehr umgekehrt. Eine wirklich

[13]) Der Erfolg dieses Werkes beruht allerdings zu einem ebenso großen Teil auf dem guten Textbuch, von dessen Qualität der Komponist kein zweites mehr in die Hand bekam.

große Zeit gebiert auch eine große Kunst. Die deutschen Opernkomponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind fast samt und sonders Kapellmeister. Sie sind sogar in erster Linie Kapellmeister, dann erst Komponisten. Bei einer reichen Theatertätigkeit zwingt sie das zu einer beschleunigten Arbeitsweise. Es bleiben ihnen nicht viele freie Monate zu ungestörtem Komponieren. Ihre oberste Eigenschaft als reproduzierende Künstler verschafft ihnen einen großen Umgebungskreis, was wiederum zur Folge hat, daß sie Gelegenheits- und Massenkomponisten werden. Als Kapellmeistern gleitet ihnen eine riesige Literatur durch die Hände. Es obliegt ihnen namentlich all die augenblicklichen Modeerscheinungen dem Publikum vorzusetzen, mögen sie hohen oder niederen Wertes sein. Dadurch werden sie zu Stilkennern wie kaum jemand, ja die verschiedenen Stilarten gehen ihnen in Fleisch und Blut über, sodaß sie ihnen zur Selbstverständlichkeit werden. Ist es da noch sehr seltsam, wenn sich das auf ihre eigenen Werke auswirkt? Freilich, bei strenger Selbstkontrolle lassen sich Stilbrüche und Reminiszenzen dämmen und vermeiden. Allein der strengen Selbstkontrolle unterziehen sich die Komponisten der in Frage stehenden Periode nicht; sie sind dafür schon wieder mit anderen Plänen beschäftigt. Nach dieser Hinsicht erwächst ihnen eine Schuld. Es ist ferner falsch zu glauben, diese Kapellmeisterkomponisten wären keine guten Techniker. Sie sind vielmehr alle kompositorisch gut durchgebildete Musiker, mancher tritt sogar eine lange Studienreise an wie etwa Reissiger. Auch der junge Dorn macht eine Kunstreise.[14]) Sie sind gute, oft glänzende Pianisten oder Geiger oder Sänger. Was ihnen jedoch abgeht, ist die dramatische Kraft. Hierin geben sie ein schwächliches Bild von sich; sie sind zu viel lyrisch und zu wenig dramatisch. Wagner schleudert ihnen seine These von der „Wahrheit des Ausdrucks" entgegen. In dem Punkt kann man diese Komponisten tatsächlich fassen. Wohl geben auch sie vor, dieses Ziel im Auge zu haben, aber freilich besteht noch eine große Distanz zwischen Ziel haben und Ziel erreichen (Heinrich Dorn I, 2 S. 35 ff.). Was diese Komponisten meist nicht aufweisen, ist die Fähigkeit der wirklichen Ueberzeugung. Man gewinnt den Eindruck, als würden sie oft zu einer Szene nur eine, aber nicht d i e Musik erfinden. Was Wagner einmal bei Liszt rühmend anerkennt, die „Sicherheit der Konzeption", daran kränkeln sie. Sie unterhalten mit ihren Werken oft nur, vermitteln aber nichts Nachhaltiges. Das wird erst mit Wagner endgültig anders. Nun ist es leichter heutigen Tages diesen Meistern Vorwürfe zu machen als selbst in der Zeit gestanden und anders gehandelt zu haben. Ebenso wie wir gegenwärtig, sind auch sie Kinder ihrer Zeit und damit Repräsentanten derselben. Es ist kein geschichtlich großes Deutschland, dieses Deutschland der zwanziger, dreißiger und vierziger Jahre. 1806 hört „das Heilige Römische Reich deutscher Nation" auch formell auf zu bestehen. Deutschland wird ein Beutestück Napoleons. 1815 gründet man den deutschen Bund. Man macht aus Deutschland

---

[14]) Winter 1824/25. Er kam dabei nach Wien, Prag und Dresden. In Dresden besuchte er C. M. v. Weber, wie er in einem Brief v. 15. März 1825 an seine Schwester Adele nach Berlin berichtete. Der Brief, den auch Otto Dorn für seine Biographie verwertete, ist im handschriftlichen Nachlaß erhalten.

einen Staatenbund, einen Spielball für den egoistischen Metternich. Der deutsche Bund wird immer ohnmächtiger. Sich ihm entgegenstemmende Freiheitsbewegungen werden unterdrückt. Dieses unfreie Deutschland orientiert sich in Sitte und Geschmack am fremden Vorbild. Es ist ein Land, über das Krankheitsepidemien (Cholera) hereinbrechen, welche die Menschen beunruhigen und ängstigen und sie an ihre Behausungen ketten. Die Kunst muß solches verspüren; die Aufführungen geschehen vor leeren Zuschauerreihen. Wie entwaffnet ist aber die Kunst, wenn sie kein Publikum hat! Das sind alles Umstände, die man berücksichtigen muß. Die deutschen Komponisten stecken zu der Zeit in der Romantik, die namentlich „in den ersten Jahrzehnten" eine „überreizte" ist (Gaartz, S. 25). Sie pflegen die komische und pflegen die ernste Oper. Von Frankreich her übernehmen sie dann die große Nummernoper und geraten damit in eine Sackgasse, aus der sie sich so gut wie nicht mehr herausfinden. Wagner arbeitet ihren Theorien entgegen und reibt sich immer schroffer an ihnen, bis er sie schließlich gänzlich aufzureiben beginnt. Ein unerhörter Anbruch vollzieht sich in der dramatischen Musik. Die ältere Generation muß sehen, wie die ihr vertrauten Grundsätze und Gepflogenheiten von einer jüngeren über Bord geworfen werden, wie sich immer mehr eine jähe Kluft herausbildet: hier alt — hier neu. Ja, es entsteht für sie wirklich eine Tragik: die älteren Meister müssen schließlich und endlich kapitulieren. Einer um den anderen scheidet freiwillig oder gezwungen aus seiner Stellung und zieht sich verstimmt und vergrämt in ein stilles Privatleben zurück. Einer streckt aber auch da noch nicht die Waffen, sondern übt scharfe Kritik an den neuen Bestrebungen: es ist Heinrich Dorn.

Nachdem nun zuletzt in Kürze eine allgemeine Darstellung von der Entwicklung der dramatischen Kleinmeister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegeben wurde, möge im folgenden das Augenmerk ganz dem Meister Heinrich Dorn zugewendet werden. Von seinen insgesamt 11 Bühnenwerken konnte die Musik zu den Opern „Die Bettlerin", „Das Banner von England", der Operette „Gewitter bei Sonnenschein" und zu dem Ballett „Amors Macht" nicht ermittelt werden. Frau Prof. Marie Dorn, Wiesbaden, die Schwiegertochter Heinrich Dorns, versicherte mir laut brieflicher Mitteilung vom 14. Juli 1932: „Ueber dem schriftlichen, musikalischen Nachlaß Heinrich Dorns, der nach dessen Tode in den Besitz seines ältesten Sohnes Alexander Dorn überging, waltete leider ein tragisches Mißgeschick, er ist ganz verloren gegangen . . ." Zu „Bettlerin", „Banner von England" und „Gewitter bei Sonnenschein" stehen wenigstens die Textbücher zur Verfügung. Von der Oper „Abu Kara" ist außer dem Textbuch bloß ein Teil der Musik gedruckt erhalten; der ungedruckte Rest blieb ebenfalls unauffindbar. Von der Oper „Rolands Knappen" besitzen die Musikbibliothek Peters, Leipzig, und die Staatsbibliothek, Berlin, lediglich den gedruckten Text der Gesänge; der gesprochene Dialog fehlt.[15]) Von dem Melodram „Der Zauberer und das Ungetüm" fehlen das Textbuch und die Musik, bei „Ein Tag in Rußland" orientierte ich mich textlich mehr an Hand der Partitur. In

[15]) Die Bibl. der Preuß. Staatstheater, Berlin besitzt das vollständige Textbuch zu „Rolands Knappen".

Schladebachs Lexikon wird unter Dorn auch von einer Oper „Artaxerxes" gesprochen.[16]) Mir ist darüber nur sehr wenig bekannt geworden. Ueber die ersten Pläne scheint Dorn damit nicht hinausgekommen zu sein. Bestimmt vollendet wurde die Ouvertüre, die im Januar 1828 in Berlin, im März 1828 in Königsberg in einem Konzert gespielt wurde (s. Nachlaß und Otto Dorn). Von Interesse erscheint dabei, daß auch Dorn, gemäß dem Zug der Zeit, sich mit der Absicht einen großen historischen Stoff zu vertonen, getragen hat. Unvollendet geblieben sein muß ferner eine während der Leipziger Tätigkeit begonnene Oper „Das Schwanenmädchen". In seine Aushilfszeit an der Hamburger Oper (Sommermonate 1832) fällt die „Komposition einer neuen melodramatischen Szene zu Raimunds Zauberspiel „Die gefesselte Phantasie"."[17]) Gar nichts ermitteln konnte ich weiter von einem dramatischen Werke „Dido", wovon Meyerbeer in einem Brief an J. P. Lyser spricht (mitgeteilt bei Julius Kapp, Meyerbeer, S. 95). Meyerbeer mußte sich da wohl geirrt haben. Jedenfalls meinte er die Oper „Dido" (1823) von Bernh. Klein, dem Lehrer Dorns.

Höflichst danken möchte ich vor allem der Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg/Pr., der Staatsbibliothek Berlin, dem Musikverlag Ed. Bote und G. Bock, Berlin, der Staatsbibliothek München und namentlich der Universitätsbibliothek Erlangen für die bereitwillige Erfüllung aller meiner Wünsche. Vielmals gedankt sei Herrn Prof. Gust. Fr. Schmidt, der mir am 1. Juni 1932 das Thema der Arbeit zur Wahl stellte, und Frau Prof. Marie Dorn für ihre mir am 14. Juli und 9. September 1932 erteilten Aufschlüsse sowie für die Ueberreichung eines Bildes von Heinrich Dorn. Vergessen seien weiterhin nicht die Theaterbibliotheken des Opernhauses Königsberg/Pr., des Neuen Theaters Leipzig, der Staatstheater Berlin, ferner das Stadtgeschichtliche Museum und die Stadtbibliothek Leipzig, Stadtarchiv und Stadtbibliothek Königsberg/Pr. Schließlich gebührt auch all den vielen namhaften Autoren mein aufrichtigster Dank, die mir durch ihre Untersuchungen und Abhandlungen helfend zur Seite gestanden sind. Möchte es dieser Arbeit gelingen, einen Mann, der im Rate Stimm' und Sitz und dessen Name in Norddeutschland einst Klang hatte, der nun aber bereits tief ins Dunkel der Vergessenheit gerückt war, der Geschichte und gleichzeitig damit dem Verständnis für das 19. Jahrhundert etwas näher zu bringen, so würde ihr Verfasser darin seine schönste Freude erblicken!

Ueber den Plan der nachfolgenden Untersuchung

Acht Opern des Meisters Heinrich Dorn kommen für die Untersuchung in Frage. Davon können nur sechs Werke ausführlich behandelt werden, blieb doch, wie schon bekannt, zu den Opern „Bettlerin" und

---

[16]) Siegfried Goslich führt die Oper „Artaxerxes" als Jugendarbeit Dorns an. (Vgl. S. 20).

[17]) Ferd. Raimunds „gefesselte Phantasie" wurde 4 Jahre vorher schon von Wenzel Müller komponiert (1828). Vgl. hierüber Walter Krone: Wenzel Müller. Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper. Berliner Diss. 1906, S. 73.

„Banner von England“ die Musik unauffindbar. Da diese sechs erhaltenen Opern, der Reihe ihrer zeitlichen Entstehung nach betrachtet, eine große stilistische Entwicklungslinie nicht erkennen lassen, sei dem Verfasser der Versuch gestattet, die zu besprechenden Werke nach Stoffgebieten zusammenzufassen und sie in folgender Reihenfolge kritisch zu beleuchten:

I. Die komischen Opern.

a) heroisch-komisch:
Rolandsknappen (1826).

b) historisch-komisch:
Der Schöffe von Paris (1838).
Der Botenläufer von Pirna (1865).

c) bürgerlich-komisch:
Ein Tag in Rußland (1856).

II. Die ernsten Opern.

a) heroisch-ernst:
Abu Kara (1831).
heroisch-tragisch:
Die Nibelungen (1854).

b) historisch-ernst:
Das Banner von England (1841).

c) bürgerlich-ernst:
Die Bettlerin (1828).

Außer Betrachtung fallen das melodramatische Spektakelstück „Der Zauberer und das Ungetüm“ (1827), das anakreontische Ballett „Amors Macht“ (1830) und das Singspiel „Gewitter bei Sonnenschein“ (1865).

Unter Signatur Ms. 5149 (Partitur) zeigte ursprünglich das Auskunftsbüro der Deutschen Bibliotheken, Berlin, dem Verfasser ein Werk an, betitelt: „Der Zauberer oder der kluge Mann. Operetto“. Als Komponist wurde Heinrich Dorn angenommen. Dorn nennt in seinen „Erinnerungen“ (II, S. 11) das oben angebene Werk ein melodramatisches Spektakelstück, das er in einem Auftrag für die Königstädter Bühne geschrieben habe.[18]) Bei näherem Ueberprüfen erwies sich Partitur Ms. 5149 als zweiaktig — Dorn gibt in seinem handschriftlichen Nachlaß sein Melodram als dreiaktig an. Endlich führten noch der ganze Stil von Ms. 5149 sowie das Datum „Berlin 1774“ in den hiervon erhaltenen handschriftlichen Rollenbüchern Mus. Ms. 29 486 zu der Ueberzeugung, daß Heinrich Dorn unmöglich der Autor dieser Partitur sein kann. Recherchen, die daraufhin von der Leitung der Musiksammlung der Preuß. Staatsbibliothek Berlin angestellt wurden, führten zu dem sicheren Ergebnis, daß nur François Philidor als Verfasser der in Frage stehen-

---

[18]) Melodramen, gute wie schlechte, wurden auf dieser Bühne überaus häufig gegeben. Das Königst. Theater führte direkt einen Verzweiflungskampf. Sein Spielplan war äußerst beschnitten durch das Hoftheater. So mußte es oft zwangsweise zu schlechten Produkten oder zu zweifelhaften Bearbeitungen greifen. (Vgl. Holtei, Vorwort).

den Partitur Ms. 5149 gelten kann.[19]) (Vgl. hierzu: O. George Theod. Sonneck, Catalogue Of Opera Librettos. Printed Before 1800. Volume I, Washington 1914, S. 1021, ferner: Recueil, General des Opera Bouffons. Tome Troisieme. 1777. Le Sorcier. Weder der Textdichter Poinsinet noch der Komponist Philidor ist erwähnt.) Partitur und Textbuch zu Dorns „Zauberer und Ungetüm" blieben unauffindbar. In der A. M. Z. 1827, S. 374 findet sich eine kurze Besprechung der Aufführung des Werkes.

Das einaktige, ländliche Singspiel „Gewitter bei Sonnenschein" (Text von Charles Nuitter),[20]) ein Schäferspiel, eine Vaudeville, enthielt bei 15 Szenen 7 Nummern. Im Druck erschienen und erhalten ist lediglich die Koloratur-Ariette der Hirtin Rosette („'s war einmal ein junger Geck. . .", G-Dur), eine strophische Nummer mit ein paar ansprechenden, aber auch ein paar recht schwachen Einfällen. In einem Bericht der A. M. Z. vom 18. Oktober 1865 (S. 692) wird von dem kleinen Werk mit großer Achtung gesprochen. Vgl. auch Heinrich Dorn, II, S. 86—89.

> Wer nicht anders kann, möge sich beim Anhören eines Musikstückes in seiner Phantasie einen Vorgang vergegenwärtigen; es wird dies seiner Aufnahmefähigkeit nicht erheblich schaden, denn ein gutes Musikstück steht auf einem viel festeren, viel gründlicheren Fundamente und spricht mit weit größerer Macht zu uns, als die Vorstellung dieses Vorganges. Es erzählt uns von Dingen aus der tiefsten Tiefe, von denen der Vorgang nur Abbild, nur Erscheinung ist, es enthüllt uns sein Geheimnis und macht ihn durchsichtig; daher die gewaltige Bedeutung der Musik im Drama.
>
> Felix Weingartner, Die Symphonie nach Beethoven. 4. Auflage. Leipzig 1926, S. 77.

---

[19]) Dem stellvertr. Dir., Herrn Dr. Krabbe, Berlin, sei auch an dieser Stelle des Verf. wärmster Dank für seine gütige Unterstützung ausgesprochen.

[20]) Nuitter (anagramatisches Pseudonym von Truinet) Charles, Louis Etienne, geb. 24. April 1828 gest. 24. Febr. 1899 zu Paris, Advokat am Pariser Appellhof (1849). Uebersetzer der Texte von Webers „Oberon" und „Preziosa", Bellinis „Romeo und Julia", Wagners „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" u. a. . . . Verfasser von Texten für Ballette und anderes. Er ordnete die Archive der Pariser großen Oper und begründete die Bibliothek der Oper.

1. Teil

Die komischen Opern

a) Heroisch = komisch.

Rolands Knappen.

Heroisch-komische Oper in zwei Akten. — Text vom Komponisten.

Personen:

Emanuel, Fürst von Barcelona
Johanna, seine Tochter
Isabella, deren Begleiterin
Alfons, Prinz von Leon
Ottfried, Prinz von Norwegen
Conrad / Gebhard } Rolands Knappen
Der Premier-Minister des Fürsten
Hofdamen und Ritter.

Die Handlung spielt zur Zeit Karls des Großen am Hofe des Fürsten von Barcelona.

Mit der Oper „Rolands Knappen“ führt sich Dorn als dramatischer Komponist in die musikalische Welt ein. Zwar hatte er sich schon vorher an einer kleineren Aufgabe versucht. Das Werk hieß „Rosaura“. Den Text hatte er sich selbst gedichtet. Es war ein Einakter und bestand aus einer Ouverture mit sechs folgenden Nummern. Spontini wies die Arbeit zurück (8. August 1826) und des Komponisten Traum, „Rosaura“ auf die königliche Bühne Berlins zu bringen, blieb unerfüllt (Dorn, „Erinnerungen“ I, 3 S. 11 und 12). Dafür entschädigte ihn das Königstädter Theater mit der Aufführung der jetzt zur Besprechung stehenden Oper (15. Juli 1826).[21]) Auf der Königstädter Bühne die Annahme eines Werkes durchzusetzen war entschieden leichter als bei den königlichen Schauspielen. Sie war eine Bühne zweiter und dritter Klasse, eine Bühne für die Stücke leichteren Genres. So wurden dort komische Opern, Singspiele, Liederspiele und Melodramen gegeben. Die Königstädter Bühne war namentlich auch ein Paradeplatz der italienischen Kehlfertigkeit.

Unzureichende Vermögensverhältnisse mögen Dorn dazu gezwungen haben, den Operntext selbst zu schreiben. Die Beschäftigung mit der Rolandsage ist in der Romantik des 19. Jahrhunderts eine ebenso emsige wie diejenige mit der Nibelungensage. Stofflich fußt Dorn auf dem

---

[21]) Im 1. Bändchen, Kapitel 1 S. 7 der ges. Schriften Dorns wird als Tag der Berliner Uraufführung fälschlich der 25. Juli genannt.

gleichnamigen Märchen von Musäus,[22]) welches das Schicksal der drei Knappen Rolands nach dem heldenhaften Tode ihres Herrn behandelt. Als erste Meister, die sich die Rolandsage direkt zum Vorwurf genommen haben, galten bisher Lully-Quinault („Roland" 1685, Tragicomédie en musique). Vgl. Th. Eicke, S. 13 Anm. 3.[23]) Dorn dagegen wendet sich dem heiteren Märchen zu und formt es zu einer zweiaktigen heroisch-komischen Oper um. Die Zweiaktigkeit muß bei komisch-musikalischen Bühnenstücken im 19. Jahrhundert besonders beliebt gewesen sein. Es ist das aus der großen Zahl der komischen, die Zweiaktigkeit bevorzugenden Opern, die man aus der Zeit antrifft, zu schließen. Nach Dorn befaßt sich Lortzing in seiner gleichfalls so benannten Oper mit diesem Stoff. Doch hatte dieser Meister bereits die Glanzzeit seines Schaffens hinter sich. Sein Werk ist heute kaum namentlich mehr bekannt. Eicke, der sich in seiner Dissertationsschrift zur Aufgabe gestellt hat, „die Sage von Roland und der Ronzevallschlacht durch die neuere deutsche und französische Literatur zu verfolgen" (S. 2), erwähnt weder Musäus mit seiner Märchenbearbeitung, noch gedenkt er Dorns oder Lortzings, offenbar nicht ohne Absicht, weil sich die drei Autoren von der Hauptsage entfernen. Gegen Ende des Jahrhunderts wird der Stoff noch einmal aufgegriffen von dem Ornamentisten Friedrich Fischbach und verarbeitet zu einem „Textbuch zu einer heiteren Märchenoper „Die Rolandsknappen"".[24])

Die Musik.

Besetzung des Orchesters:

2 Fl. + 1 kl. Fl., 2 Ob., 2 Kl., 2 Fag.; 4 Hr., 2 Tromp., 1 Baßpos.; Becken, Cassa, 2 Pauk.; Streichquintett.

Die Trompeten werden in der Oper fast durchgehends Klarini genannt. Die Posaune ist nur als Baßinstrument vertreten.

Es liegt sehr nahe, daß auch Dorn in seinem ersten größeren dramatischen Versuch noch nicht die Kraft besaß, selbständig seine eigenen Wege

---

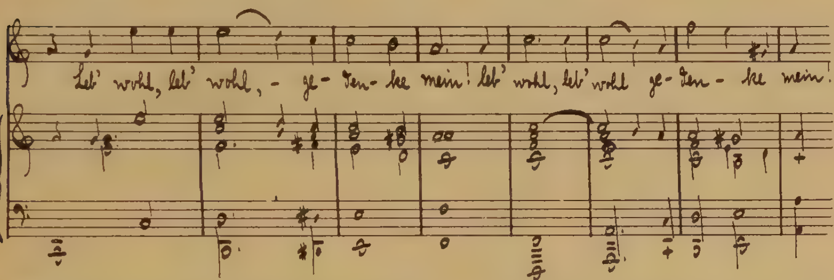
[22]) Aubers romantische Oper „Feensee" (1839) hat beispielsweise ebenfalls ein Märchen von Musäus zur Grundlage. Für die Märchenoper dienten Musäus' Volksmärchen des öfteren als Stoffquelle. Vgl. hierüber Leopold Schmidt: Zur Gesch. d. Märchenoper. Diss. Halle 1895. — Siegfried Goslich, S. 58.

[23]) Nach Gust. Fr. Schmidt fußen aber schon vorher Francesca Caccini mit: La liberazione di Rugiero dall' isola d' Alcina 1625) und Francesco Cavalli mit: Bradamante (1650) auf Ariosts „Rasendem Roland" (Orlando furioso). Dann erst kommen Lully-Quinault. (Vgl. die frühdeutsche Oper. I, S. 110 Anm.) — Freundliche persönliche Mitteilung meines Lehrers! —

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß viel früher der Belgier Jakob von Berchem ein Capriccio zu vier Stimmen „zu Stanzen aus Ariosts „Orlando furioso" komponierte. Vgl. Naumanns Musikgeschichte S. 231.

[24]) Daß auch Joseph Haydn eine heroisch-burleske Oper „Ritter Roland" (1782) komponiert hat, daran mag erinnert werden.

zu wandeln, sondern sich an Vorbilder anlehnte. So bleibt in den „Rolands Knappen“ ein Mozartscher Einfluß unverkennbar. Man findet in dem Rezitativ der Introduktion des ersten Aktes („Die Schönheit, Klugheit und der Heldenmut“) einen leisen Anklang an das große Zauberflöten-Rezitativ. Im Duett Johanna-Alfonso (I. Akt) gemahnt ein sprachlicher Ausdruck an den ersten Akt „Zauberflöte“: „Ha, und gält es auch mein Leben, selbst der Tod macht mich nicht beben“, wobei auch die melodische Bildung recht mozartisch erscheint. Im ersten Duett (Johanna-Alfonso) des zweiten Aktes findet man bei den Worten: „Leb wohl, leb wohl, gedenke mein!“ eine offensichtliche Reminiszenz an Mozart und zwar ist der Vordersatz ein transponiertes und nach dem 4/4-Takt umgewandeltes „Trallalera“ des Osmin der „Entführung“.



Man bräuchte nur statt des C-Dur einen a-moll-Sextakkord zu setzen und der Fall wäre ganz klar. Die Harmonisierung stimmt nahezu vollständig mit der Mozarts überein. Auch letzterer greift zum Trugschluß. Der Nachsatz dagegen bringt mehr Abweichungen. Bei Dorn fällt er etwas ab und wirkt schwerfällig. Dorn hatte während der Komposition des Werkes jemanden zur Seite, der ihm helfend und verbessernd unter die Arme griff,[25]) aber wie es scheint, sind sich beide der Reminiszenz nicht bewußt geworden. Vielleicht hat auch rein äußerlich im Duett Konrad-Gebhard Meister Mozart eingewirkt. Konrad und Gebhard, zwei Gauner, kommen ängstlich-geduckt in die Szene herein. Dieses Bild erinnert an den ersten Akt „Cosi fan tutte“, wo Guglielmo und Ferrando verkleidet und schlotternd vor ihre weinenden Bräute hintreten. Das darauffolgende Terzett deutet auf Mozart. Isabellas Lied ist in den Außenteilen mozartisch. Alfonsos Arie bringt im andantino eine Textentlehnung aus Belmontes erster Arie in der „Entführung“ („Dich soll ich wiedersehen, Johanna, dich mein Glück“). Nicht unmittelbar als eine Beeinflussung durch Mozart braucht der Umstand angesehen zu werden, daß die Ouvertüre ein Sonatensatz ist, dem die Durchführung fehlt. Es trifft dies sehr häufig bei den italienischen opera-buffa-Sinfonien zu. Als Hauptvertreter für diesen Fall kennt man Cherubini. Empfindungsvollen Anklängen an Weber begegnet man im Finale des ersten Aktes (der Anfang des

---

[25]) nämlich Stegmayer, Ferd. (1803—63), der einige Jahre (ab 1825) am Königst. Theater als Musikdir. tätig war. Zuletzt wirkte er am Wien. Konf. Vgl. Riemanns Musiklexikon u. allg. d. Biogr., ferner Heinr. Dorn, II. S. 1—10.

allegro spirituoso erinnert an den Auftritt des Eremiten im „Freischütz") und in Ottfrieds Arie im zweiten Akt („Gütger Himmel mach Gelingen . . ."). Als ein Spontinischer Charakterzug erweist sich der pathetische Stil der Introduktion zum ersten Akt.

Deutlicher freilich tritt der fremdländische, italienische Einfluß zutage, namentlich in der Form des äußerlichen virtuosen Figurenwerks. Dorn bekennt sich zu den Rossinischen Manieren. Nahezu in jeder einzelnen Nummer stößt man auf die Koloratur, oft in sehr ausgedehntem Maße. So strotzt das As-Dur larghetto-Ensemble im ersten Finale nur so vor Zweiunddreißigstelkoloraturen („Ich bin erstarrt und bebe, voll Tränen ist mein Blick . . ."). Die Koloratur in Terzen ist ersichtlich im Duett Johanna-Alfonso des ersten Aktes. Auch die Roulade ist hier vorhanden. Typisch italienisch mutet eine des öfteren anzutreffende gleichrhythmische leichte Achtelbegleitung der Streicher an, worüber dann oft die koloraturgewürzten Melodien der Sänger hingebreitet sind wie etwa in der ersten Introduktion. Ein nicht viel anders geartetes Beispiel läßt sich im ersten Finale aufzeigen, wo eine hastige, energische Deklamation der Singstimmen bei lockerster und einfachster Harmoniebegleitung der Streicher stattfindet. Die Dynamik ist pp, die Taktart ¾, die Rhythmik:


. Diese Schreibart entstammt der Technik der Buffooper. Eine ausgesprochene Buffonummer mit hurtigem Parlando der zwei Singstimmen findet man in dem Duett Isabella-Ottfried (II. Akt) vor. Es stellt sich der tänzerische Rhythmus ein. Stark buffonistischen Zug mit viel hastig sprudelndem Parlando bringt ferner das Terzett eben dieses Aktes. Das allegro vivo (F-Dur, Alfonso-Ottfried, Männerchor) aus dem ersten Finale ähnelt sehr der späteren Verdischen Manier: schwunghafte, breit ausladende Melodik bei zugrundeliegender gleichrhythmischer, mehrere Takte lang nicht wechselnder Harmonik. Alfonso und Ottfried rufen zum Kampf auf, wobei der Chor sich anschließt. Das E-Dur allegro aus Ottfrieds Arie (II. Akt) ist scharf rhythmisiert und hat italienischen Schwung, wirkt jedoch zum Teil mehr äußerlich. Auf weiche Terzen- und Sextenparallelen stößt man im Duett Johanna-Alfonso (I. Akt) und im Duett Isabella-Ottfried (II. Akt). Ob die scharfrhythmisierte, den Chor begleitende Orchesterstelle:


(aus dem Marsch mit Chor I. Akt) mehr auf französischen denn auf italienischen Einfluß zurückgeht, darüber könnte gestritten werden. Stretta-Schlüsse erfreuen sich bei den italienischen Komponisten dieser Zeit einer großen Beliebtheit. Sie benützen sie zu äußerer Steigerung. Rossini läßt sich ein solches Mittel nicht entgehen (vgl. Mendel, Musikal. Konversat.-Lexik.); ebenso Dorn nicht wie z. B. in dem Stretta-Schluß der Ouvertüre zu den „Rolands Knappen", wo große dynamische Steigerungen vom pp zum ff, einmal unter einer tonleitermäßig aufsteigenden Akkordchromatik, auftreten. Dadurch zeigt sich mehr

eine nahe Verwandtschaftsbeziehung zu der italienischen Gewohnheit als ein Ausfluß des Sturmes und Dranges im Innern des jungen Komponisten.

Natürlich bekennt sich Dorn auch zu den beliebten Formen der Zeit, nämlich dem Marsch und der Marschmusik (beide mit (oder ohne) Chor), dem Lied, der Preghiera, der Arie mit Chor, dem a capella-Ensemble. Der Marschmusik begegnet man gleich in der Introduktion; Nr. 6 des ersten Aktes ist ein Marsch mit Chor. Hänsler und Würz haben wiederholt darauf aufmerksam gemacht, daß Marschmusiken bzw. -Stücke im Tempo di marcia zu jener Zeit in der Oper äußerst häufig anzutreffen sind.[26]) Im ganzen Dornschen Opernschaffen lassen sich viele solche Fälle anführen. Das Lied ist vertreten in Nr. 5 des ersten (Lied Ottfrieds) und in Nr. 7 (Lied Isabellas) des zweiten Aktes. Die Einleitungsnummer zum zweiten Akt enthält eine Preghiera, in der Instrumentation hauptsächlich von den Bläsern getragen.[27]) Die Arie mit Chor findet man in Nr. 4 des ersten und in Nr. 8 des zweiten Aktes. Das Sextett des zweiten Finales („Darf denn endlich ich dir sagen, daß mein alles du nur bist“) ist, abgesehen von einigen Bläsereinwürfen und den beständig auf lang gebundenen Noten liegenden Bässen, a capella. A capella-Ensembles sind namentlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst häufig. Als einen charakteristischen Fall hiefür kennt man ja heutigen Tages noch das larghetto-Quintett in Lortzings „Undine“.

Nicht minder beliebt als die eben genannten Formen ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch eine häufig vorkommende rhythmische Grundform, der Polacca- oder Bolerorhythmus. In den „Rolands Knappen“ läßt er sich zwei Mal aufzeigen, im ersten Akt in Nr. 2 und im zweiten Akt im Finale. Sehr oft begegnet man im Dornschen Schaffen dem nachfolgenden scharf punktierten Rhythmus: .

In den „Rolands Knappen“ beobachtet man ihn gleich in der ersten Introduktion. Aber soweit es der Verfasser beobachten konnte, erfreute

[26]) Der Marsch bzw. die marschartige Musik an und für sich taucht schon in der alten italienischen und französischen Oper auf. Besonders bedeutsam wird der Marsch in der Oper seit Lully. Eine Spezialuntersuchung über die „Entwicklungsgeschichte des Marsches in der Kunstmusik bis Beethoven“ stellte Kurt Strom an, Münchener Diss. 1926. In Leonardo Leos „Il Farnace“ ist der letzte Satz ein Marschsatz. Es ist eine Opernsinfonie. (Freundliche Mitteilung meines Lehrers! Angegeben auch bei Kurt Strom, S. 28).

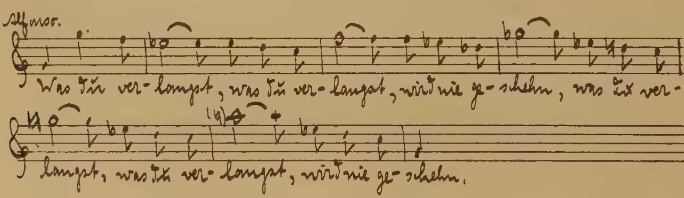
[27]) Ernst Alfred Slanina verwertet für seine Dissertation auch Dorns „Rolands Knappen“. Nach Slanina bevorzugt die deutsche Oper des frühen 19. Jahrhunderts (ca. 1800—1850) für Preghieren gerne die B-Tonarten, sodaß Dorns Preghiera in „Rolands Knappen“ (D-Dur) als rühmliche Ausnahme gelten kann (vgl. S. 64 u. 66). Erwähnung finden in Slaninas Arbeit noch die Schwur-Szene aus dem ersten Duett Johanna-Alfonso (vgl. S. 26) und die Sakralszene im Terzett Konrad-Gebhard-Ottfried (vgl. S. 100), beide Nummern dem zweiten Akt zugehörig.

sich dieser Rhythmus überhaupt bei all den damaligen Komponisten einer großen Beliebtheit. Er entstammt der italienischen Schule und verschafft sich dann in der von Paris ausgehenden großen Oper Heimatrecht. Bei Meyerbeer, Auber („Stumme von Portici") tritt er häufig auf. Rossinis „Tell" macht hierin eine Ausnahme. Beethoven hält im zweiten Finale seines „Fidelio" lange an dieser rhythmischen Grundform fest; sie dient ihm als Ausdruck dithyrambischen Jubels. Anton Würz erklärt diesen streng punktierten Rhythmus als „Lieblingsrhythmus" Franz Lachners (S. 93). Mit genau derselben Berechtigung kann man das von Dorn behaupten. Bei Marschmusiken ist dieser Rhythmus bestimmt sehr am Platze (Introduktion I. Akt). Des weiteren aber leidet die Oper nach der Seite der Rhythmik hin an großer Schwäche. Wohin man in der Partitur schaut, überall erblickt man Gleichrhythmik. Fälle wie:

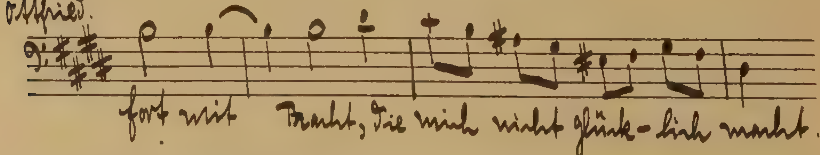


u. ä. gehören zu ständigen Erscheinungen. In seiner ganzen Schaffenszeit kann sich Dorn von der Schwäche der rhythmischen Gleichförmigkeit nie recht frei machen. Von den Italienern ist in dieser Hinsicht namentlich Donizetti, als mit dem nämlichen Fehler behaftet, bekannt. (Bücken S. 147).

Hervorgehoben müssen einige Momente werden, in denen sich der spätere Dorn verrät. In der Arie Johannas (I. Akt) ist die Neigung zu großen Intervallsprüngen in der Singstimme, welche in Dorns späteren Opern sich so ausgeprägt zeigt, bereits vorhanden. Im ersten Finale findet sich eine mit großem melodischen Akzent ausholende Stelle, wie sie für den Dorn der „Nibelungen" sehr typisch wird:

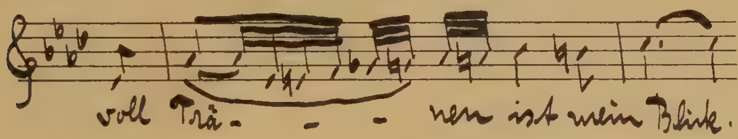


Mit einer Synkopierung in Ottfrieds Arie (II. Akt) weist Dorn auf die Beschwörung Abu Karas in seiner dritten Oper hin:



Mit der Stoffwahl berührt zwar Dorn die Romantik, aber eindeutige romantische Haltung bewahrt seine Musik deswegen noch nicht. Als ein näheres Anzeichen der Romantik gilt die mehrmals sich ein=

stellende Chromatik, die zu einer stilistischen Zeiterscheinung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird (vgl. Kurt Kreiser, S. 95 u. Anm.), ferner eine Terzverwandtschaftsmodulation in der Arie Alfonsos (I. Akt). Wenig romantisch ist die musikalische Personencharakteristik. Wohl sind Stellen nachweisbar, wo eine Person eine romantisch weiche oder schwärmerische Melodie zu singen hat, oder mit einigen romantisch gefärbten Harmonien begleitet wird (II. Akt, zweites Duett Johanna-Alfonso), allein diese Momente haben nichts mit eigentlicher romantischer Charakterisierung zu tun, die bestimmt und einheitlich durchgeführt sein muß. Das Ensemble wird als eine rein harmonische Angelegenheit, bei der jede individuelle Unterscheidung fehlt, aufgefaßt. Die Tonmalerei ist im larghetto-Ensemble des ersten Finales anzutreffen:



Die Tränen werden durch eine im Intervall einer Quinte ansteigende Chromatik musikalisch versinnbildlicht. Das heroische Moment behauptet sich nicht überwiegend stark. Am besten sprechen noch dafür die zwei Marschmusiken und der Schluß des ersten Aktfinales, an dem der dramatisch belebte Chor größeren Anteil nimmt, ferner die Ouvertüre.

Ein paar instrumentatorische Eigenheiten seien hier vermerkt. In der Arie Johannas (I. Akt) schreibt Dorn neben den übrigen Violinen eine Solovioline vor. Die ausdrucksvollen Worte Johannas begründen die Anwendung des Soloinstruments, das in der Einleitung ganz konzertierenden Charakter hat. Der Marsch mit Chor bringt die solistische Verwendung zweier Pikkoloflöten, die einigemal in einer parallelen Terzentriolenkette von steiler Höhe behende nach der Tiefe heruntergleiten. Die Harfe gebraucht Dorn zum Schluß der Preghiera, um damit die Zitherklänge wiederzugeben, die Johanna das Nahen ihres geliebten Alfonso verkünden. Mittels der großen Flöte wird im Duett Isabella-Ottfried die schelmisch davonfliehende Isabella charakterisiert.

Im ersten Duett Johanna-Alfonso des zweiten Aktes, das in den Tonarten C-Dur und a-moll-A-Dur steht, tritt zum Schluß des allegro-Teiles eine Modulation nach D-Dur ein, in welcher Tonart noch ein kurzes, empfindsam weiches adagio angehängt wird. Johanna und Alfonso trennen sich. Auf den ersten Blick hin erscheinen Uebergang und Abschluß der Nummer in einer fremden Tonart äußerst merkwürdig. Jedenfalls aber will Dorn mit dem D-Dur andeuten, daß Alfonso sich zum Kampf begibt, (D-Dur, die Tonart des Kämpferischen, auch des Stürmens in der Natur). Das läßt auch die Partiturbemerkung der letzten drei Takte vermuten: seque rollo di tamburo sul palco, e lontano. Zum Vorausgegangenen paßt der adagio-Schluß nicht recht. Der häufige Gebrauch des Streichertremolos verrät schon rein äußerlich, daß man es bei dieser Oper mit einer Jugendarbeit Dorns zu tun hat. Ein voll ausgeprägter persönlicher oder romantischer Charakter fehlt dieser Oper.

Vier Jahre nach der Uraufführung, die nur einen mäßigen Beifall fand, unterzog Dorn das Werk für Leipzig einer Ueberarbeitung, allerdings auch ohne Erfolg. (Vgl: A. M. Z. 1830, S. 374.)

b) historisch-komisch.

1.

Der Schöffe von Paris.

Komische Oper in zwei Aufzügen von Wilhelm August Wohlbrück.[28])

Personen:

Karl VII., König von Frankreich	Bariton
Nikodemus Delorme, Schöffe von Paris . . .	Baß
Therese Truiton, seine Braut	Sopran
Loriot } Studenten von Paris	Tenor
Gaillard } Studenten von Paris	Tenor
Macarat } Studenten von Paris	Baß
Matout, Glöckner von Notre Dame	Baß
Trinette, seine Tochter	Sopran
Potin } Bürger von Paris	
Lavage } Bürger von Paris	

Studenten, Bürger, Soldaten, Volk.

Paris im Jahre 1442.

Wie Dorn im zweiten Bändchen seiner „Erinnerungen“ selbst mitteilt (S. 29—36), geht das Textbuch auf „ein allerliebstes einaktiges Stückchen von Delabrosse“ zurück, welches in einem „Bande von Angelys [29]) Uebersetzungen kleiner französischer Lustspiele“ enthalten ist. Behandelt wird die Entsetzung Paris' durch Karl VII. von der Fremdherrschaft der Engländer. In diese Haupthandlung wird die durch Raffinesse bewerkstelligte Entführung und Befreiung Therese Truitons, die mit Widerwillen die Braut des Schöffen von Paris ist — der Schöffe vertritt die Sache der Engländer — hineingestellt. Therese Truitons Geliebter ist jedoch nicht der Schöffe, sondern der Student Loriot. Schauplatz der Handlung sind die engen, bescheidenen Räume des Glöckners von Notre Dame, ferner der Platz vor der Kirche und der vor dem Hause des Schöffen. Der Glöckner Matout setzt sich als glühender Patriot mit Leib und Seele für die Sache seines Königs ein, seine lose Tochter Trinette für die ihrer Base Therese. Der König hält sich incognito in der Stadt

[28]) W. A. Wohlbrück, geb. 1794 od. 96 zu Flensburg, Schauspieler und Regisseur, war an zahlreichen Bühnen tätig, starb 1861 auf einer Orientreise. Bekannt geworden ist Wohlbrück als Librettist und Schwager Heinr. Marschners. Vgl. Allgem. deutsche Biogr. Nach H. Dorn (II, S. 29—36) wäre Wohlbrück am 27. Juli 1848 gestorben, was aber auf einer Verwechslung beruhen dürfte.

[29]) Angely, Louis, war Schauspieler und Lustspieldichter. Er lebte von 1787 (geb. zu Leipzig) bis 1835 (gest. in Berlin). Vgl. Meyer, Konvers. Lex.

auf, um alles für eine plötzliche Ueberrumpelung der mißliebigen Engländer vorzubereiten.[30])

Eine merkwürdige Verkettung von seltsamen Zufälligkeiten, ohne die die komische Oper einmal nicht auskommen kann, spielt in dem vorliegenden Textbuch eine nicht unbedeutende Rolle. In mancherlei Hinsicht vermittelt das Wohlbrücksche Buch recht erfreuliche Eindrücke. Es ist zunächst ein unterhaltendes Textbuch, das einzelne ganz ausgezeichnete komische Begebenheiten bietet. Die Handlung erscheint zur musikalischen Erfassung gut geschaffen, weist Momente auf, die unmittelbar nach musikalischem Ausdruck verlangen, weil Musik in ihnen pulsiert. (Aufzug der Studenten, Hochzeitszug des Schöffen, Einmarsch der Truppen und anderes mehr.) Die Personenzeichnung ist eine durchaus lebendige. Vornehm und wohltuend wirkt die Sprache, da sie keine von jenen in dieser Zeit häufig anzutreffenden kindischen Albernheiten enthält.

Von einem bedenklichen Fehler im Aufbau des Inhalts kann man das Textbuch aber nicht freisprechen. Zwischen Haupt- und Nebenhandlung besteht eine Disharmonie: Die Haupthandlung droht von der Nebenhandlung erstickt zu werden. Haupthandlung ist die Befreiung der Stadt. Die Liebeshandlung ist untergeordneten Ranges; doch sie wächst sich so sehr in die Breite aus, daß die eigentliche Entwicklung der Haupthandlung immer nur auf Augenblicke zum Zuge kommt. Mit der Nebenhandlung wird noch allzu Nebensächliches in peinlicher Ausführlichkeit geschildert. Tritt die Musik dazu, so macht diese Weitschweifigkeit diesen Mißstand noch viel deutlicher bemerkbar und führt zur Langstieligkeit. Dorn, der darum weiß, entschließt sich während und nach der Komposition zu verschiedenen Streichungen. In dem Textbuch zum „Botenläufer von Pirna“, das rein handlungsmäßig manche Parallele zu dem des „Schöffen“ aufweist, ist der Gang der Entwicklung ein viel geradlinigerer. Ausbiegungen sind natürlich auch dort vorhanden; aber nie verwischen sie den Verlauf der Haupthandlung. Th. Kroyer, der das Wohlbrücksche Buch kennengelernt hat, bezeichnet es als „ein Schulbeispiel für die Aeußerlichkeit der Durchführung bei aller Verwicklung“ (Kroyer, Die circumpolare Oper).

Hinsichtlich des Stoffgebietes hat man es mit einer historischen Oper zu tun. Die historische, vor allem die große historische Oper, erfuhr im 19. Jahrhundert eine rege Pflege, namentlich von den Circumpolaren. Kroyer befaßt sich in seinem genannten Aufsatz damit ganz eingehend und schreibt u. a.: „Die Operndichtung, um auf Schumann zurückzukommen, geht also zwei entgegengesetzte Wege. Der eine führt zum Historismus, zum Rationalismus der großen Oper; denn die neufranzösische „Romantik“ Scribes und Meyerbeers ist zumeist nicht Romantik, sondern Aberwitz. Der andere führt zur spezifisch deutschen Romantik, zum germanischen Naturgefühl, zu dem naiven Volkstum der Ur-

---

[30]) Die Jeanne d' Arc-Geschichte, die in die Vorgeschichte des im Textbuch behandelten Vorganges fällt, ist 1841 in einer Oper zum Vorwurf gewählt worden (Vesque von Püttlingen = Hoven J., Johanna d' Arc. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Text nach Schiller von Otto Prechtler. Kl.-A. im Verlag Diabelli und Comp., Wien. Vgl. A. M. Z.) Auch Verdi komponierte eine Giovanna d' Arco. (1845).

dichtung." [31]) Dorn beschreitet im Laufe seiner Entwicklung beide Wege. Hänsler gelangt in seinen Untersuchungen über Lindpaintners Opern zu der Feststellung: „Allgemein ist festzustellen, daß in Lindpaintners Schaffen der Uebergang von der deutsch-romantischen Sagenoper zur historischen Oper . . . dem Gang der Operngeschichte gegen Mitte des 19. Jahrhunderts entspricht" (S. 105). Bezeichnenderweise hüllt Dorn seine letzte Oper wieder in ein historisches Gewand.

„Der Schöffe von Paris" hat als eine der Hauptpersonen eine bekannte geschichtliche Persönlichkeit, Karl VII. von Frankreich. Karl VII. waren neben ruhmreichen Erfolgen und Siegen auch Epochen politischer Niederungen beschieden, welch letztere ihm zu Lebzeiten den Spott des Volkes eintrugen. Eine geschichtlich ruhmvolle Tat ist die nach zahlreichen Kämpfen geglückte Vertreibung der Engländer aus Frankreich. Die Wiedergewinnung von Paris fällt in das Jahr 1436. Die Jahrzahlangabe 1442 des Textbuches dürfte entweder auf einem bloßen Irrtum oder auf einer freien Verlegung beruhen (vgl. M. Vallet (de Viriville). Tome 2nd.). Weniger bekannt scheint Karls VII. unglückliche Schwäche für Frauen zu sein. Gerade dieses Charaktermoment schlachtet Wohlbrück weidlich aus, sodaß man ein ganz eigenartiges Bild erhält, wenn man die gewonnenen Eindrücke etwa von dem Therese belästigenden Karl und dem im Schlußbild vom Volke umjubelten König zu kombinieren versucht. Mit der Verherrlichung des fröhlichen Studentenlebens ist in dem Opernbuch die Schilderung eines gewagten, romantischen Liebesabenteuers verbunden. Einigen Reiz erhält das Textbuch dadurch, daß die Handlung zu einem Teil hoch über den Dächern von Paris in der Turmstube des Glöckners von Notre Dame spielt. Hier kommt die Romantik zum Durchbruch. Aeußerst romantisch wirkt die wilde Nachtszene: Vom Turme lodert das Feuerzeichen, die Glocken läuten Sturm, Hörnerton und Trompetenwirbel erschallen, ein wirres Hin und Her beginnt in der Stadt.

---

[31]) In dem Aufsatz erhebt Kroyer den „Schöffen von Paris" zur großen historischen Oper, was meines Erachtens falsch ist. Unter einer großen historischen Oper versteht man das Aufgreifen eines geschichtlichen Stoffes, der in großangelegter Durchführung behandelt wird. Die Vier- oder Fünfaktigkeit ist dabei wesentlich. Dorns Oper hat nur zwei Akte. Ein großer geschichtlicher Vorwurf ist wohl vorhanden, der aber nur deswegen gewählt wird, weil er sich schön mit komischen Einschlägen verquicken läßt. Nach „Bettlerin" und „Abu Kara" sucht sich Dorn mit Absicht einen komischen Stoff. Schiedermair neigt, sicherlich auf Kroyers Aufsatz hin, in seiner „Deutschen Oper" (S. 233) auch dazu, Dorns Werk zur großen historischen Oper zu zählen. Wäre wirklich eine große historische Oper beabsichtigt gewesen, so wäre von Wohlbrück und Dorn bestimmt das komische Moment in den Hintergrund gerückt, dafür die Haupthandlung ganz anders durchgeführt worden. So aber ist das Werk ausdrücklich als „komische Oper" bezeichnet. Ferner möge erwähnt werden, daß dem „Schöffen" zur großen Oper die Durchkomponierung fehlt. Der Verfasser dieser Untersuchungen ist sogar der Ansicht, daß der historische Rahmen der Oper mehr dem Zufall und nicht einmal so sehr der Neigung und dem Geschmack der damaligen Zeit zuzuschreiben ist. Will man genau sein, so nenne man die Oper eine historisch-komische, wie es Wagner in seiner Autobiographie getan hat.

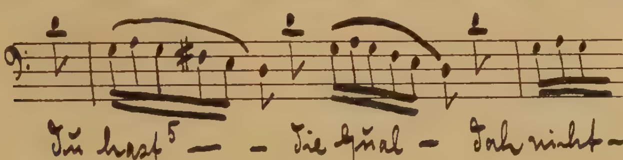
Die Musik.

Besetzung des Orchesters:

2 gr. Fl. (2. auch Pikk.), 2 Ob., 2 Kl., 2 Fag.; 2 Hr., 2 Tromp.; 2 Pauk., Militärtr., Beck., Triangel; Streichquintett.

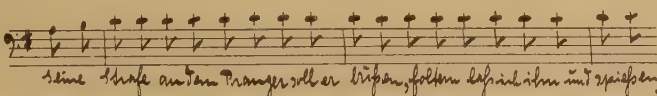
Der Verfasser kann sich nicht denken, daß Dorn auf die Posaunen verzichtet hätte, wenn es ihm hier um eine große Oper zu tun gewesen wäre.

Die italienischen Stilmerkmale sprechen in dieser Oper ein gewichtiges Wort. Die virtuose sowie die Ausdruckskoloratur werden in sehr reichem Ausmaße verwendet. Man stößt mitunter auf lange Koloraturpassagen. In der Arie des Schöffen (II, 10) z. B. macht sich im Mittelteil das kolorierende Element so kolossal breit, daß es wirklich anfängt langweilig zu werden, sobald sich die Quartolen zu Quintolen wandeln:



zumal noch dazu im begleitenden Orchester (Streicher, dann auch Bläser) nichts Nennenswertes geboten wird. Bei der Wiederkehr des Außenteiles der Arie bekommt der Sänger natürlich noch seine Kadenz (virtuose Triolenketten). Zur Zeichnung des wutentbrannten Schöffen verwendet Dorn die Triole in I, 3. Die Triolenkette, deren Vater Rossini ist, läßt sich unschwer in der dramatischen Literatur dieser Zeitepoche weiterverfolgen. Meyerbeer gebraucht sie massenhaft. Bekanntlich hat Auber in schwachen Stunden der Inspiration geglaubt, in solchen Rossinischen Aeußerlichkeiten das Heil finden zu müssen, unbekümmert darum, ob sie im einzelnen Falle auch tatsächlich mit Recht angebracht sind.

Oft erkennbar ist der buffonistische Einschlag. So fleht im Finale des ersten Aktes der Schöffe in einem lebhaften Parlando die umstehende Menge um Hilfe an („Ach helfet ihr Freunde . . .“). Wenn er Therese wutschnaubend mit sich fortreißt (II, 10), überstürzt er sich förmlich in maßlosen Drohungen:



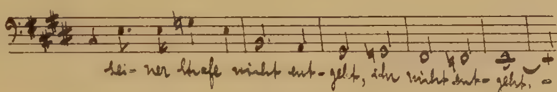
Ebenso sind die in der Arie der gleichen Nummer anzutreffenden Brillenbässe Kennzeichen des Buffostils. Buffonistisch erscheint in II, 8 das lebhafte Parlando der Singstimmen, das charakteristischerweise noch durch eine gleichrhythmisch-harmonische Setzweise des begleitenden Orchesters, ganz besonders auffallend innerhalb der Ensemblestelle („muß ich dich denn stets ermahnen“), unterstützt wird. Die nämliche Nummer hat zu Anfang rein handlungsmäßig ein bekanntes Seitenstück in dem zweiten

Finale des „Don Giovanni“. In beiden Fällen herrscht äußerlich dieselbe Situation: es wird gegessen und getrunken. In dem vorliegenden Textbuch lautet eine Zwischenbemerkung: „der König besonders mit vielem Appetit und in der heitersten Laune“. Das ist ein typisch buffonistischer Zug. Hänsler hat bei Lindpaintner einen ganz ähnlichen Fall angetroffen. (Vgl. S. 89.)

Das Duett I, 3 bietet einmal ein Beispiel, das seltsamerweise wieder Zeugnis einer Verdischen Leidenschaftlichkeit gibt. In I, 5 begegnet man einer melodischen Phrase, wie sie viel später der gereifte Verdi der „Aida“ fast genau übereinstimmend schreibt. Loriots Ansprache aus dem ersten Finale ist ganz italienisch: leicht stützende Akkordbegleitung durch die Streicher im tänzerisch beschwingten Rhythmus. Darüber liegt eine gefällige Melodie der Singstimme, von den Klarinetten gelegentlich mit aufgenommen. Diese Arie ähnelt auffallend der des Herzogs im späteren „Rigoletto“ (I. Akt: „Freundlich blick' ich . . .“), auch hat sie mit ihr neben dem bisher Gesagten noch die Tonart und manche melodische Wendung gemeinsam.

Nicht selten findet man Beziehungen zu den großen deutschen Meistern. Der Mittelteil des Rezitativs I, 5, der textlich an die „Zauberflöte“ („Sie befreien sei mir Pflicht“) erinnert, wirkt im Stil sehr beethovenisch. Es finden sich sogar deutliche Anklänge an die Florestan-Arie. In der unmittelbar auf das Rezitativ folgenden Arie entdeckt man einen kurzen Anklang an die „Zauberflöte“. Der Zusammenprall des Schöffen mit den Studenten im ersten Finale bringt eine melodische Wendung, wie sie das zweite Thema des letzten Satzes der ersten Beethoven-Symphonie fast gleichgeartet enthält. Etwas später gemahnen die Worte des hilfeflehenden Schöffen („Wo ist meine Braut . . .“) ganz deutlich an den ersten Satz der Mozartschen g-moll-Symphonie. Die Einleitungsnummer zum zweiten Akt (Introduktion und Duett), die in derjenigen zum zweiten Akt „Freischütz“ einen berühmten Vorgänger hat (hier wie dort zwei Mädchen im Wechselgespräch miteinander, hier wie dort ein anmutiger Walzer — der Webersche freilich ist eleganter — als musikalische Basis (allegretto grazioso 6/8), beide mit einem zärtlich schmeichelnden, leicht tändelnden kurzen thematischen Gedanken), trägt im Duett mitunter unverkennbares Mozartsches Gepräge. In dem Terzett II, 8, das, wie bereits erwähnt, schon rein handlungsmäßig ein bekanntes Seitenstück besitzt, wird im Wortlaut des Textbuches eine klare Erinnerung an den zweiten Akt des „Don Giovanni“ gegeben. („Laßt die Tafel uns bereiten, froh zum heitern Mahle schreiten! Herr Student ich lad' euch ein, mir ein lieber Gast zu sein“.) Musikalisch kommt Dorn dem Mozartstil (und auch dem Beethovenschen „Fidelio“) sehr nahe. Nicht viel später heißt es: „Solche Wirtin muß man ehren! — Das ist wahrer Götterschmaus!“ Von den drei Liedern, die Karl den beiden Mädchen in dem Terzett zum besten gibt, läßt das Bauernlied einen vom „Freischütz“ herrührenden Einfluß vermuten. Als Weber seine Oper vor die Oeffentlichkeit brachte und damit jubelnde Begeisterung auslöste, war es für die komponierenden deutschen Zeitgenossen ganz unmöglich, sich das gefeierte Werk nicht in der einen oder anderen Hinsicht zur Vorlage zu wählen, den einen oder anderen charakteristischen

Zug darin nachzuahmen. Nachahmerei klammert sich überwiegend an Aeußerlichkeiten — die Nachwagnerzeit bestätigt das wieder ganz einhellig. Die Bauernchöre, Jagdchöre des „Freischütz“ sind aber für die damalige Periode rein äußerlich ein Novum, etwas Auffallendes, und es ist tatsächlich bezeichnend, wie häufig man in den deutschen Opern, die auf Webers Hauptwerk folgen, gerade Bauernchören, Jagdchören begegnet. (Vgl. Würz, S. 15.) Nun hat man es in dem Terzett zwar mit keinem Bauernchor, sondern nur mit einem Bauernlied, gesungen von einem König (!), zu tun, das jedoch infolge seines tänzerischen Grundrhythmusses in dem Bauernwalzer Webers eine entsprechende Parallele hat, hier wie dort eine bezeichnend gewöhnliche Melodie (bei Dorn C-Klarinette). Recht deutlich hat auf die Szene und Arie Delormes (II, 10) der Osmin der „Entführung“ abgefärbt. Die Charakterisierung des Schöffen weist manche verwandte Merkmale und Berührungspunkte mit dem bekannten Beispiele auf. Das chromatische Absteigen der Singstimme ins tiefe E ist bestimmt auf Osmins „bis du zu gehorchen mir schwörst“ zurückzuführen:



Die an sich unbedeutende Arie des Schöffen erinnert in ihrer Stimmungsweichheit viel an Weber. In dem bewegten Schlußteil hat der Osmin der „Entführung“ abermals Pate gestanden. Der Schöffe läßt die fürchterlichsten Drohungen gegen den bis jetzt nicht erwischten waghalsigen Entführer aus dem Munde nur so hervorprasseln. In seinen Worten erblickt man eine ganz nahe Verwandtschaft zu dem tobenden Osmin im ersten Akt der „Entführung“. („An dem Pranger soll er büßen; foltern laß ich ihn und spießen! Will sein Haupt vom Rumpfe trennen! Hängen, Köpfen und Verbrennen!“ usw.) Infolge des Vorwaltens des amphibrachischen Rhythmusses in der Singstimme erhält der ganze Teil unstreitig etwas Exotisches, fast Wildes. Die empfindungsvolle Weise, in der Karl dem Schöffen gütige Verzeihung gewährt, weckt sehr lebhaft die Erinnerung an des Eremiten Worte: „Wenn Lieb' und Furcht der Tugend Schranken“ („Freischütz“, III, Finale).

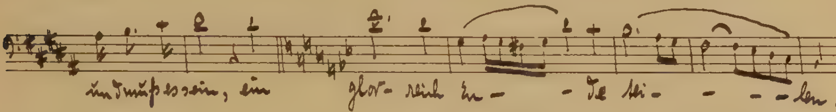
Von den nach damaligem Zeitgeschmack bevorzugten Formen sind in der Oper vertreten die Marschmusik, das Lied und das a capella-Ensemble. Die Marschmusik trifft man in I, 4 „Szene und Arie“ des Königs — diese „Bezeichnung, die sich oft findet (vor allem in der großen Oper)“ und die man auch bei Dorn ab und zu entdeckt, „bedeutet nur die Erweiterung einer Solonummer“ (vgl. Ehrenhaus, S. 45 Anm. 2) —, in II, 8 und im letzten Finale an. Oefters tritt in dieser Oper das Lied auf (Studentenlied, Trinklied). Zwei besondere Fälle seien aber herausgegriffen! Das erste Finale enthält Trinettens Pyramidengesang („Von den Pyramiden“). Das Lied hebt mit einer sehr schönen, schlichten Melodie (G-Dur, Tremolo der tiefen Streicher) an, die aber leider vor der Wiederholung ganz aus dem Rahmen fällt und nicht mehr mit dem

Anfang übereinstimmen will. Ganz liedmäßige Haltung bewahrt auch die darauffolgende Prophezeiung Trinettens. Trinette kommt als Zigeunerin verkleidet angeblich aus dem Lande der Pyramiden. Um die Jahrhundertwende war eine bestimmte Art der Oper, die sogenannte „Türkenoper“ sehr in Mode (nicht bloß in Deutschland). Bei der Besprechung der Oper „Abu Kara“ wird darüber des Näheren die Rede sein. Daß man hin und wieder statt des Türken oder seines Landes einen anderen fremden, exotischen Vertreter wählt, ändert nichts an der Erscheinung. In dieser Oper tarnt sich Trinette eben als Aegypterin. Zweifelsohne ist das eine Einwirkung, die von der Modegepflogenheit der Jahrhundertwende herrührt. Von den drei Liedern, die Karl den beiden Mädchen als Proben zum besten gibt (II, 8), sind die zwei ersten, das Soldaten- und das Bauernlied, sehr derben Charakters. Das Minnelied als drittes (Andantino amoroso) bringt ihnen gegenüber einen Kontrast. Mit Ausnahme des ersten Liedes, das naturgemäß Marschcharakter hat, bildet der tänzerische Rhythmus die schwingende Grundlage. Mit grober Melodie begnügt sich Dorn aber nicht, sondern er läßt den König dazu auch einmal ordentlich mit der Faust auf den Tisch schlagen, so daß der jähe Schrecken die auf derartige Gefühlsausbrüche nicht vorbereiteten Mädchen in die Höhe schnellt. Für den weichen Ton des Troubadourliedes sind Trinette und Therese empfänglich, sie fallen in den Refrain mit ein, sodaß ein terzetthafter Abschluß entsteht, der sogar a capella wird. (Vgl. Hänsler S. 106 und 110.)

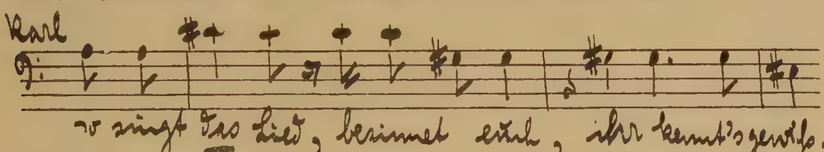
Natürlich haben auch der Polacca = und der streng punktierte Rhythmus ihren Platz in der Oper. Der Polacca-Rhythmus tritt im ersten Finale auf. Trinette wendet sich an den Schöffen und sucht seine Aufmerksamkeit von Therese abzulenken. Dorn erfaßt das in einem recht lebendigen Teil von chevaleresker Haltung (a-moll, a l'espagnola). Der kleinen Flöte ist eine geschäftige Tanzweise anvertraut. Die Streicher begleiten im Rhythmus der „Freischütz“-Aennchen-Arie, charakteristischerweise mit umgekehrtem Bogen (col legno). Mit dem streng punktierten Rhythmus verfolgt Dorn diesmal eine besondere Absicht. Man könnte fast sagen, daß er ihn dem König als eine Art Leitmotiv beigibt. Fast jedes Mal, wenn Karl zu singen hat, taucht dieser straffe Rhythmus auf. Dorn sucht mit ihm den König bestimmter zu fixieren. Dies kann man ersehen aus der Arie des Königs (I, 4), aus dem Terzett Trinette-Therese-Karl (II, 8), aus dem Quartett Trinette-Therese-Loriot-Karl (II, 9) und aus dem zweiten Finale (Karl gibt sich als Frankreichs König zu erkennen. Karl fordert das Volk auf, ihm das festliche Geleite zu geben). Dieser Umstand hindert nicht daran, daß der erwähnte Rhythmus auch sonst noch gelegentliche Anwendung findet, etwa in der Arie des Schöffen (I, 2) und in Rezitativ und Arie Trinettens (II, 10).

Aus der Melodiebildung spricht vielfach der Romantiker. Man stößt auf eine gleitende (I, 2 „Und mir dürft' der Glöckner wagen“) und auf eine ansteigende Chromatik (II, 11 „Ihn hat ein Weib geneckt“). Oft ist die melodische Erfindung warm und innig, sogar recht intensiv und chromatisch schwärmerisch (I, 3 „Liebes Mädchen laß dir sagen . . .“ Was ich schätze hier auf Erden . . . .“). Häufig führt Dorn die Singstimmen

miteinander in weichen Terzen- oder Sextenparallelen, wobei dann von einer Individualisierung (z. B. bei Karls und Trinettens Trinkspruch (II, 8) oft nichts zu merken ist. Man begegnet sogar einem weichen, überschwenglichen Gesangsstil (II. Finale: Karls Aufforderung an das Volk, bereit zu sein zum Kampfe). Die Enharmonik stellt sich hierbei ein:



Der folgende Chor (B-Dur), ein Treueschwur für den König, ist der typische, biedermeierliche Männerchorstil. (Bei der „Nibelungen"-Betrachtung wird nach dieser Hinsicht Näheres ausgeführt werden.) Auch äußerer Glanz wird hier aufgeboten: Aufstieg zum hohen „b" und mehrtaktiges Verweilen auf dem hohen Ton. Ein Ausbiegen nach dem terzverwandten D-Dur mag nicht zuletzt als Ausdruck flammender Begeisterung dienen. Ein kleines melodisches Stilmerkmal, bestehend in dem ausgeschriebenen Doppelschlag, kann man wiederholt beobachten. Bekanntlich gebraucht auch Wagner gerade zur selben Zeit häufig den Doppelschlag im „Rienzi", später dann im „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin". Selbst in seinen Musikdramen hat er nicht von dieser melodischen Verzierung Abstand genommen (vgl. Peter Raabe, II S. 13). Zum unisono greift Dorn schon in dieser Oper des öfteren, noch mehr dann in den „Nibelungen" und im „Botenläufer". Im Spottchor auf den geprellten Schöffen (Finale I) z. B. benützt er das unisono zur Wiedergabe des schallenden Hohngelächters, mit dem die Menge einstimmig den Schöffen übergießt. Gelegentlich besteht eine Neigung zum Volkston (I, Finale: „Sie singt der Braut das alte Lied . . .", II, 8: „Jetzt laßt uns die Flaschen leeren . . .") Eine artige melodische Wendung, in der Karl einladend zu Trinette spricht (II, 8), erinnert an den Gesang Brunhildens im ersten Akt der „Nibelungen". Ebenso kehrt im ersten Akt der „Nibelungen" als Reminiszenz (Siegfrieds Romanze) eine ähnliche melodische Phrase wieder, wie sie Karl zu singen hat („und als deine Ritter wir, setzen uns zur Seite dir"). Fälle großer und sogar riesiger Intervallsprünge als musikalisches Ausdrucksmittel bietet die Oper mehrere. Das Bemühen um eine sinngemäße Deklamation tritt stets zutage, In II, 8 geht Dorn aber in seiner guten Absicht doch zu weit:



Auch Dorn unterstreicht in der Partitur, um ja keinen Zweifel offen zu lassen. Hier übertreibt er.

Außer in der Melodiebildung kann man die Chromatik auch sonst noch in der Oper auffinden. Ein chromatisch abrutschendes pp-Tremolo der Streicher (II, 8) benutzt Dorn zu einer kleinen wohlgelungenen

Augenblicksmalerei: er will damit das Perlen des schönfarbigen Weines in den hellen Gläsern musikalisch versinnbildlichen. Wenn Therese von ihrem Geliebten spricht (II, 10) und auf diese Weise den Zorn des Schöffen heraufbeschwört, so greift Dorn zu stürmischen, zum Teil chromatisch gleitenden Streicherunisonos. Zur Wiedergabe der gespannten Situation in II, 9 dienen ihm eine aufstrebende Chromatik, schwirrende Streichertremolos oder stürmische Streicherläufe, schroffer Dynamikwechsel, heftig gestoßene Hörner- und Trompetentriolen.

Dem trockenen Akkordrezitativ aus dem Wege gehend, strebt Dorn eine gehobenere Art des Rezitativs an. In I, 5 findet man einen offensichtlichen Beleg hierfür. Diese Nummer fängt zunächst in der regelrechten Art des Rezitativs an (Orchester und Gesang in gegenseitiger Abwechslung). In Bälde wird sie arios (agitato, neues Thema in den Holzbläsern). Späterhin kommt es zu einem Frage- und Antwortspiel zwischen ersten Violinen einerseits, Flöte und Fagott andererseits, bis sich dann die Streicher allein behaupten (arioser Teil, neuer Gedanke), die Flöten übernehmen darauf bekräftigend das neue Thema. Aehnlich verhält es sich in II, 11. Der Komponist wählt sich einen schlichten musikalischen Gedanken, weitet ihn ins Große aus und läßt dazu die Singstimme sich zwanglos in guter Deklamation bewegen.

Im zweiten Finale wird der Teil „Gott was seh' ich? Dieses Zeichen!" als allegro moderato der ungewissen Stimmung (Nacht, panikartige Verwirrung in der Stadt) nicht gerecht. Er ist zu gemütlich. Die Situation verlangt nach einem schnelleren, nervös drängenden Tempo. (Im „Botenläufer" wird sich ein ähnliches Beispiel aufzeigen lassen.) Dorn steht mit solch einer offensichtlichen Verzerrung nicht als einziger da. Bardi-Poswiansky weist bei dem Zeitgenossen Flotow einen derartigen Fall nach (S. 54). Die dramatischen Kleinmeister des 19. Jahrhunderts sind Romantiker. Gemäß dem Zuge ihrer Zeit neigen sie zum gefühlsselig Weichen, zum Sentimentalen, zum Behaglichen. Sie wählen mitunter mäßige und langsame Zeitmaße, wo die augenblickliche dramatische Situation ein lebhaft pulsierendes Tempo verlangt. Anstatt eine entscheidende Szene dramatisch aufzufassen, verfallen sie in eine nachdenkliche Betrachtungsweise. Für ausgezeichnet dagegen muß man es halten, daß Dorn innerhalb dieses Finales, wenn der Schöffe untertänig vor den König hintritt, vom vorausgegangenen g-moll-Teil (Parallele von B-Dur) aus geradewegs E-Dur ansteuert und damit die Tritonusverwandtschaft, das Antipodenverhältnis aufsucht. Er bringt so die Gegnerschaft des Schöffen zur Königspartei, welch letztere durch den Chor in B-Dur vertreten ist, musikalisch einwandfrei zum Ausdruck. Ein ähnliches sehr schönes Beispiel findet sich auch in den „Nibelungen".

Als eine Glanznummer der Oper erscheint das riesige, in jeder Beziehung treffliche Finale des ersten Aktes. Dorn ist da mit Feuereifer bei der Sache und beweist unstreitig viel schönes Talent für Komik und theatralische Wirkung, sodaß ihm eine Nummer gelingt, die nicht nur beim Publikum einschlagen mußte, sondern vielmehr noch ein für das Schicksal der ganzen Oper sehr entscheidendes Wort mitspricht. Es ist allerdings auch eine Grundvoraussetzung erfüllt, die man nur mit Nachdruck betonen kann: das Finale steckt voll von wichtiger, fesselnder Hand-

lung. II, 10 bricht mit einem dissonanten Klang ab (mit einem verminderten Septakkord). Das hat seinen Grund: Trinette wird durch ihren „in höchster Hast“ hereinstürzenden Vater aus ihrer Bekümmernis aufgeschreckt. Dieser Fall, der für die damalige Zeit immerhin eine große Kühnheit bedeutet, erhält noch eine weitere Erklärung. Die unmittelbar folgende, nicht große, gesprochene Szene zwischen Matout und Trinette muß nach Angabe des Textbuches so rasch wie nur möglich vonstatten gehen, sodaß demnach zwischen der vorausgegangenen Nummer und der dieser gesprochenen Szene sich anreihenden Arie keine nennenswerte zeitliche Distanz besteht. Der Schluß der Nummer 10 ist somit die harmonische Ueberleitung nach der Tonart der Nummer 11.

Die Oper enthält manches Beispiel einer geschickten Ensemble-Technik (z. B. Finale I, II, 9), ebenso stößt man aber auch auf Stellen, die kein Individualisieren innerhalb des Ensembles erkennen lassen. Gegenüber den „Rolands Knappen“ ist die Personencharakterisierung eine sehr fortgeschrittene. Die Arie des Königs (I, 4) ist schon als Dichtung viel zu langstielig ausgefallen. Musikalisch vermag sie ebenfalls keinen besonderen Reiz auszuüben. Man merkt, wie Dorn an der überflüssigen Länge des Gedichtes strauchelt. Er bemüht sich zwar, Gutes zu geben, doch lohnt es sich nicht. Süße, unbedeutende Worte können nicht zu hohen musikalischen Gedanken inspirieren. Mendelssohn hat Dorn einmal darauf aufmerksam gemacht, daß die Arie eine Reminiszenz an den Schlußchor von „Zauberer und Ungetüm“ enthalte.

Bezüglich der Instrumentation ist das Finale des ersten Aktes in vieler Hinsicht aufschlußreich. So beobachtet man in dem ganzen Finale eine reiche Verwendung der Hörner und Trompeten. Die Prophezeiung Trinettens (6/8, fis-moll — sehr charakteristisch gewählte Tonart infolge des ihr eigentümlichen Kolorits, ein romantischer Zug!) wird von einer 3½ Takte langen Flötenfigur (solistisch, abermals ein romantischer Einschlag!) über ruhenden Streichern eingeleitet. Wiederholt läßt Dorn, speziell in diesem Finale, die Holzbläser als Gruppe für sich allein auftreten und benützt sie namentlich zur Schilderung des fidelen, kühnen Studentenchors. Ueberaus stark verwendet er die Holzbläser in der komischen Oper „Ein Tag in Rußland“. Das Vl-Cello-Solo zu Ende des E-Dur-Teils der Königsarie (I, 4) macht die weiche Stimmung eher noch zerflossener, als daß es ihr Größe zu verleihen vermag. Im Soldatenlied Karls (II, 8) triumphiert die Solopikkoloflöte und neben ihr die erste Trompete (sonstige Instrumentation nur Bläser, keine Streicher). Die Oboen in ihrer Mittellage (ff possibile) dienen in II, 9 als Ausdruck des Spottes. In II, 10 tritt das erste Fagott mit einer schwunghaft ausholenden Melodie (Aufschwung in die Sept), die dann aber gleich chromatisch abgleitet (weinerlich schluchzend!), auf:



Die hohe Lage des Fagotts ist hierzu wie geschaffen. Nach dem wütenden Davonstürzen des Schöffen in II, 10 bleibt „Trinette mächtig

erschüttert zurück". Sie scheint wie vom Blitz getroffen zu sein. Plötzliches Abreißen des vollen Orchesters im ff (2½ Takte Pause). Erste Oboe, erste Klarinette und große Flöte künden hintereinander in ausdrucksvoller Weise Trinettens Niedergeschlagenheit. Das Streichertremolo wendet Dorn auch in dieser Oper zu oft und fast stets in derselben Lage an. Er klebt mitunter geradezu in der gewonnenen Lage. Daß so allmählich Monotonie entstehen muß (II. Finale), ist die natürliche Folge. Typisch für die Zeit erscheinen die gehäuften äußerlichen crescendos vom p zum f in II, 11. Sämtliche Themen der Ouvertüre entstammen der Oper.

Gegenüber der Erstlingsoper „Rolands Knappen" läßt der „Schöffe von Paris" einen beachtlichen Fortschritt erkennen: Dorns Stil ist markanter, ist persönlicher geworden. Die Musik zu den „Rolands Knappen" erweist sich noch als sehr unpersönlich und unvertieft. Sprechen auch im „Schöffen" die italienischen Stilmerkmale ein sehr gewichtiges Wort mit, so machen sich die Weberschen und Mozartschen Einflüsse doch in dieser Oper viel deutlicher bemerkbar. Mit der „Schöffen"-Musik ist Dorn schon tief in die Romantik hineingeraten. Namentlich aber steht der „Schöffe" hinsichtlich der Personencharakterisierung auf einer ungleich höheren Stufe als die „Rolands Knappen". Die natürliche, gute Begabung Dorns für das komische Fach macht die Musik zum „Schöffen von Paris" hinreichend glaubhaft. Die Oper wurde am 1. November 1838 in Riga durch Dorn mit großem Erfolg uraufgeführt; die übrigen Aufführungen leitete Richard Wagner. Andere Städte folgten mit der Annahme der Oper nach: Königsberg 1840, Pesth 1841, Köln 1843, Leipzig 1844,[32]) Breslau 1846, Danzig 1847, Frankfurt 1851, Berlin 1852 und Halle 1856.

2.

Der Botenläufer von Pirna.

Komische Oper in drei Akten.

Text nach dem Französischen des Mélesville von Moritz Heydrich.[33])

Personen:

Herzogin von Brieg	Alt
Verwitwete Gräfin Clary, ihre Nichte . . .	Sopran
Carl Edler von Erdmannsdorf, ihr Neffe, in österreichischen Diensten	Baß
Fr. Wilh. von Seydlitz, preußischer Husarenrittmeister	Tenor
Ein preußischer Hauptmann	Baß
Zwei preußische Offiziere { erster	Tenor
Zwei preußische Offiziere { zweiter	Baß
von Kalkstein, Cornet bei den Husaren . . .	Tenor
Botenläufer Hansch von Pirna	Tenor
Kathi, seine Frau	Sopran
Benjamin Daun, jüdischer Handelsmann . .	Baß

Damen und Herren vom Hofstaat der Herzogin.
Preußische Soldaten. Schlesisches Landvolk. Einwohner von Brieg.

[32]) „Damals referierte Laube in der „Zeitung für die elegante Welt": Der Text zum „Schöffen" wäre ein Blender, er fernte, aber in der Nähe hielte

Das Stück spielt 1741 zu Ende des ersten schlesischen Krieges; Akt I an der böhmischen Grenze; Akt II auf dem Stammschlosse der Herzogin; Akt III in Brieg.

Inhalt: Die Preußen liegen unter Führung des Husarenrittmeisters Wilhelm von Seydlitz vor der Stadt Brieg, welche noch in österreichischen Händen ist und von einer alten Herzogin krampfhaft gehalten wird. Zur Nichte der Herzogin, der Gräfin Clary, die sich jetzt ebenfalls auf dem nahen Schlosse aufhält, ist Seydlitz in Liebe entbrannt. Durch Zufall erfährt er, daß die Gräfin zur Vermählung mit dem geistig beschränkten Fürsten von Hildburghausen ausersehen ist. Die Herzogin verspricht sich durch diese Heirat die militärische Unterstützung des Fürsten. Diesen Plan zu durchkreuzen, ist Seydlitzens fester Entschluß. Mit Hilfe des gefangenen Dümmlings Hansch, den er als Fürst von Hildburghausen verkleidet, gelingt es dem Rittmeister ins Schloß zu kommen. Bei einer heimlichen Zusammenkunft mit Clary gesteht er der Gräfin seine heiße Liebe und wird von ihr erhört. Die Herzogin, die Kunde erhält, daß Spione sich im Schloß befinden, versammelt ihre Getreuen um sich. Da tritt Seydlitz vor sie hin und läßt seine Maske fallen. Die Herzogin erkennt ihre verlorene Lage und beschließt nach Wien zu gehen. Damit ist die Uebergabe der Stadt Brieg an die Preußen auf unblutigem Wege erreicht. (1742.)

Diese komische Oper ist abermals in ein historisches Gewand gehüllt. Man darf an das Textbuch nicht den strengen Maßstab anlegen. Es macht mit leichtlebigen Menschen bekannt, die sich von ihren augenblicklichen Gemütsregungen rasch hinreißen lassen. Eine große Rolle spielt der liebe Zufall, der ganz allgemein in der komischen Oper zur Notwendigkeit wird. Das Textbuch ist voll Handlung. Nebensächlichkeiten beschweren es nur wenig. Eine größere Abschweifung bringt eigentlich nur der Anfang des dritten Aktes mit einer Maskenfestvorführung. Unnötige Wiederholungen, die in dem Textbuch des öfteren enthalten sind, wurden während der Vorbereitungen zur Mannheimer Aufführung wohlweislich gestrichen.

Die Personen sind trefflich gezeichnet. Der Botenläufer Hansch ist als Hauptperson eine durch und durch komische Figur, der man überall mit gespanntem Interesse folgt. Hansch steht als ein echt sächsisches Original natürlich überzeugend da. Er ist ein etwas ängstlicher Dümmling, weiß sich aber in kitzligen Momenten durch Schlauheit und Verstellung zu helfen. Sein Wahlspruch heißt: „Immer heiter, Gott hilft weiter!" Als es ihm im dritten Akt nach mißglückter Flucht an den Kragen zu gehen scheint, verliert er die Fassung, bis er dann von Seydlitz

---

er doch nicht stand". (Vgl. Heinrich Dorn, II S. 29—36). Ganz unrecht hatte der Kritiker bezüglich der Durchführung der Haupthandlung nicht.

[33]) Heydrich, Gustav Moritz, evang., geb. 13. III. 1820 zu Dresden, gest. 27. I. 1885 in Loschwitz bei Dresden. Er studierte in Leipzig und Berlin Philologie, Geschichte und Literatur und verbrachte, nervenleidend, sein Leben in steter Zurückgezogenheit. Freund Otto Ludwigs. Vorwiegend Dramatiker und Dramaturg, auch Lyriker. Literatur: Ludwig Fränkel, Moritz Heydrich. A. D. B. 50. Bd. 1905. — Vgl. Deutsches Literatur-Lexikon von Wilhelm Kosch. Halle 1927.

mit eigenen Waffen geschlagen wird: „Doch wer wird in bösen Tagen feig und mutlos gleich verzagen".

Seydlitz ist derjenige, der alle die tollen Verwicklungen schafft, der jedoch auch andere, ungewollt entstehende Komplikationen geschickt zu beseitigen weiß. Er ist eine fein geratene Figur, im Gegensatz zu Hansch, humorvoll. Durch nichts läßt er sich beirren. Im Notfalle zeigt er sich um kleine Lügen nicht verlegen, nur die Liebe zwingt ihn auf die Knie. Daß sich Seydlitz als Eremit verkleidet, entspricht einem üblichen Theaterbrauch. Der Eremit ist ganz allgemein eine bekannte, unentbehrliche Theaterfigur, mag er nun singen, sprechen oder stumme Rolle sein.[34])

Die Gräfin Clary ist eine lustige, angenehme Witwe. Ein leichtes Blut durchfließt ihre Adern. Ihr gilt Liebe mehr als Politik.

Die Herzogin muß als Karikatur der steifen und verschrobenen alten Adelsdamen aufgefaßt werden.[35]) Ihr ganzes Aeußeres stimmt vorzüglich mit ihren stolzen und hartnäckig verknorkten Plänen überein. Daß ihre lächerlich naive Haltung für sie zur Katastrophe werden muß, ist unschwer vorauszusehen. Es ist nicht gut, daß bei der Aufführung die Worte der Herzogin gestrichen wurden, als Erdmannsdorf den Verrat in aller Oeffentlichkeit enthüllt. Wenn alle Versammelten dem entlarvten Hansch den Tod wünschen, darf die Herzogin als Majoratsdame nicht schweigend dastehen. Bei der Schlüsselübergabe durch Seydlitz läßt man sie ja auch ihrem entsetzten Unmut Luft machen.

Zwischen Kathi und Erdmannsdorf entspinnt sich im zweiten Akt eine heitere Szene (7). Als „echtes Wiener Kind" steht Kathi in einer hübschen Parallele zu Hansch. Erdmannsdorf ist im Dienst ein strenger Offizier, in der Freizeit dagegen treibt es ihn zur Schürzenjägerei. Die übrigen Personen sind reine Nebenfiguren.

Der Grundgedanke des Textbuches hat Reiz. Eine bejahrte, verschrobene Herzogswitwe, die mit ihrer weiblichen Leibgarde das Schloß vor der Uebergabe an die Preußen schützen möchte, erregt Interesse. Die Handlung enthält manch treffende Momente, welche zur Vertonung einladen. Die Originalität eines Hansch, einer Kathi, die Verknorktheit der Herzogin, drängen zur musikalischen Charakterisierung. Dem raffinierten Husarenrittmeister und der ganz leichtbeschwingten Gräfin prickelt Musik in den Adern.[36]) Auch sonst ist für musikalische Entfaltung gesorgt: Es kommt eine Trinkszene vor, man sieht wie ein Hochzeitszug improvisiert wird, ferner wird man in den Trubel eines Maskenfestes gestürzt. Letzten Endes aber sind die Leute, die man kennen lernt, zumeist Soldaten,

---

[34]) Aus dem Jahre 1841 gibt es eine Oper in 3 Akten: „Der Eremit". Gedichtet von Dr. Gräbener, Musik vom großherzoglichen Kammermusikus Ulrich. Eine A. M. Z.-Notiz sagt hierüber: Die Oper „gefiel ziemlich, ungeachtet sich von dem Buch nicht viel Gutes sagen läßt und die Musik etwas nachlässig gearbeitet ist". 1841, S. 595. Das Werk wurde in Weimar gegeben.

[35]) Die Karikatur ist bekanntlich ein Steckenpferd Lortzings. (Vgl. auch Klob, S. 14).

[36]) Es möge hier auf die aufgefundenen und in Seydlitzens Hände geratenen Depeschen der Gräfin Clary hingewiesen werden. „Der Brief, das beliebte Requisit der venezianischen Oper" (vgl. Max Herre, S. 115), ist in der kom. Oper des 19. Jahrhunderts immer noch anzutreffen. In Nicolais „lustigen Weibern" spielt er eine nicht unwesentliche Rolle.

denen Rhythmus in Fleisch und Blut übergegangen ist, sodaß auch von dieser Seite her der Komponist Anregung empfangen muß. Die Verse sind gewandt und leicht, der Dialog hält sich in schönen Grenzen.

Findet man im „Schöffen von Paris“ und in „Ein Tag in Rußland“ nur je ein Liebespaar, das sentimentale, vor, so gibt es im „Botenläufer“ deren zwei, nämlich: Seydlitz-Clary: sentimental; Hansch-Kathi: naiv. In der komischen Oper Mitte des 19. Jahrhunderts scheint dieser Fall nicht selten zu sein*). Man denke an Flotows „Martha“! Wie aber Karl Klob sagt (S. 16), ist diese Eigentümlichkeit bereits in der älteren Praxis vorhanden („Entführung“, „Doktor und Apotheker“). Noch viel früher stößt man in der Barockoper auf derartige Beispiele.

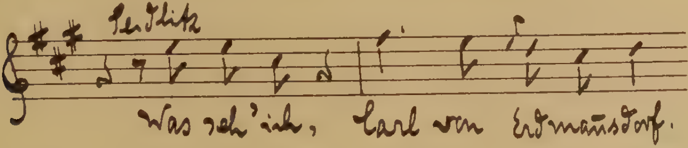
Dorn machte sich mit Feuereifer an die Vertonung des Textbuches. Allein schon die Vorgeschichte der Oper war seltsam, bitter aber das Los, das sie weiterhin erfuhr. Sie brachte es zu einer einzigen Aufführung (Sonntag, 12. März 1865 Mannheim), der Dorn nicht beiwohnte, dann verschwand sie für immer. Vgl. Dorn II, S. 90—97. Es kam dabei zu einem regelrechten Theaterskandal. „Süddeutsch-österreichische und norddeutsch-preußische Heißsporne gerieten aneinander, und die Oper . . . fiel der Politik zum Opfer . . .“ (Otto Dorn).

Die Musik.

Besetzung des Orchesters:

3 Fl. (3. = kl. Fl.), 2 Ob., 2 Kl., 2 Fag.;
4 Hr., 2 Tromp., 3 Pos. und Tuba;
1 Paar Pauk., Triangel, Militärtr., große Tr., Beck.;
Streichquintett.

Der Anfang der Oper, besonders die Introduktion (I, 1) und das Sextett (I, 2), leiden an einer empfindlichen Stilweichheit. Die weichen Terzenparallelen im Chor („Nehmt hin denn unser Hab' und Gut“) sind zwar nicht fehl am Platze, sie zeigen aber auch, daß sich Dorn nach dieser Hinsicht von früher her gleich geblieben ist. Das Lied des Hansch hat eine wenig glückliche, einfallsarme Terzenparalleleneinleitung der Holzbläser. In dem Liede stößt man auf das Hervorkehren eines biedermeierlichen Gefühlsmomentes („Wer ihn kennt, der weiß genug!“). Die Wiedersehensfreude zwischen Seydlitz und Erdmannsdorf ist recht weich geraten. Aus reiner Ueberschwenglichkeit wird der Vorschlag gebraucht:



In einer ganz gefühlsweichen Melodik singen Seydlitz und Erdmannsdorf vereint. („Er ist's, o schöner Augenblick . . .). Mit solch weichen,

*) Auch in den Hillerschen Singspielen mit Texten von C. F. Weiße: ein nachdenkliches und ein lebenslustiges Liebespaar.

süßen Terzenparallelen, wie sie Dorn hier schreibt, beweist er, daß er noch vollständig im Fahrwasser Bellinis steckt. Hart darauf sättigt er sich geradezu an einer biedermeierlichen Gefühlsduselei, an übertriebener Sentimentalität. (Seydlitz: „Im Kriege mutig auf den Feind!“ „sei er dein Freund“. „Und nun herbei Tokaierwein!“) Feuriges Temperament besitzt der Soldatenchor („Hoch lebe der Soldatenstand . . .“), wiewohl er seinen Männerquartettcharakter nicht verbergen kann. Verschiedentlich stellen sich übertrieben weiche Wendungen ein. Eine ganz unbedeutende, schwache Nummer ist das Sextett, das, abgesehen von einigem Raffinement in der Instrumentation, nichts bietet als allbekannte und dabei äußerst weiche Liedertafelei, bei der sich noch Erdmannsdorf solistisch als Vorsprecher betätigt. Die Neigung zum Weichen besteht im Verlauf der Oper noch des öfteren. Ebenso endigt die Oper nicht, ohne zuvor ein letztes Mal der Liedertafelei ein Kompliment zu machen.

Die Vorliebe für die fremde Koloratur hat erheblich nachgelassen. In II, 10 droht Kathi in langen, wuterfüllten Koloraturen dem armen Hansch mit Rache, mit fürchterlicher Strafe. (Die Koloratur hat hier sinnvolle Bedeutung.) Mit einer großen Koloraturfreude sucht die Herzogin in II, 12 beim Abschied ihre Getreuen zu den bevorstehenden Dingen zu begeistern. Die Parole Kathis in III, 13 ist mit einem Koloratursturz nach Art der Rossinischen Triolenkette versehen. Ein langer Triller beschließt Kathis Mausefallenlied. Unschön wirkt in II, 12 einmal die streng beibehaltene, trockene Akkordbegleitung mit dem Rhythmus:



eine Erscheinung, welche in italienischer und französischer Schule ihr Vorbild zu suchen hat. Typisch italienisch ist die gleichförmig weiterlaufende, rhythmisch starre Begleitung der Streicher in III, 16 zu den Worten der Herzogin („Ich bin erstarrt vor Wut und Schrecken . . .“). In II, 8 taucht im Gesange Kathis eine an Verdi gemahnende ausdrucksvolle, leidenschaftliche Gesangsphrase auf. („Ach, hier möcht' ich gern verweilen!“)

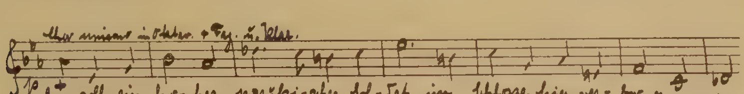
Noch in dieser letzten Oper Dorns nimmt das Marschartige eine nicht untergeordnete Rolle ein, ist aber insofern nicht verwunderlich, da die Handlung zu Kriegszeiten spielt. Schon das Hauptthema der Ouvertüre geht auf ein Marschthema Friedrichs des Großen zurück. (Erwähnt auch bei Otto Dorn.) [37]) Enthalten ist ferner das Lied bzw. das Lied mit Chor. Hansch bemüht sich bei seinem Auftritt (I, 1) die Geängstigten mit einem Liede („Immer heiter, Gott hilft weiter“) zu beruhigen. Teilweise wird es vom Chor mit aufgenommen. Es durchzieht förmlich die ganze Oper, ein Fall, der sich ähnlich in der Mangoldschen „Gudrun“ wiederfindet. Dort ist es das Lied Horands („Ueber die Berge . . . .“), das im Verlauf mehrmals wiederkehrt und, wie auch hier, das Werk beschließt. Im Mausefallenlied Kathis (III, 13) tritt im kodalen Aushall der Chor hinzu, die Worte Kathis nochmals aufgreifend. Nummer III, 15 beginnt mit

[37]) Vgl. dazu die erste kritisch durchgesehene Ausgabe der Werke Friedrichs des Großen. I. Bd., S. III, Anmerkung 3, Breitkopf und Härtel; ferner Marsch Nr. 1 F der Wieprechtschen Sammlung.

einer Kavatine Seydlitzens. I, 2 bringt eine der in der komischen Oper des 19. Jahrhunderts so beliebten Trinkszenen. Sogar der Hang nach dem Fremden, Exotischen, Türkischen, ist verkappt gewahrt geblieben in der sich als slowakischen Mausefallenjungen verkleidenden Kathi (III, 13).

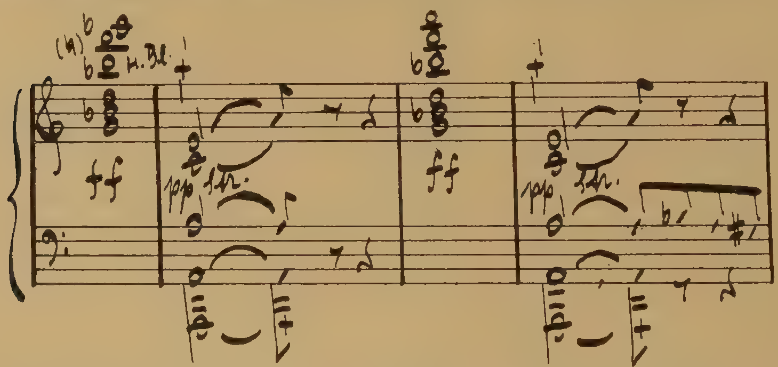
Proben tiefen und edlen Empfindens liefert Dorn in dieser Oper Schritt für Schritt. Nach Erfindung und Situationsschilderung zählen die Kavatine und das Duett (III, 15) zu einer der besten Nummern. Aus Seydlitzens Kavatine spricht ein tiefes lyrisches Empfinden. Die drei Geständnisse des Rittmeisters sind vortrefflich aufgebaut und werden unter stetiger Steigerung zur höchsten Eindringlichkeit geführt. Das Geständnis besteht in glutvollen Tönen, in Tönen durchdrungen von heißer Empfindung. Es ist starke Ausdrucksmelodik. Zu dem jubelnden Glück der beiden findet Dorn eine zündende Musik, die den Hörer kraft ihres rhythmischen und melodischen Schwunges mächtig mit fortreißt. Ebenso versteht er sich auf feinen Humor und köstliche Komik. Ob es nicht ein etwas derber Witz oder ob es überhaupt witzig ist, wenn man zu der stammelnden Liebeserklärung des verkleideten Hansch Wort und Melodie (II, 9) der allbekannten, gewöhnlichen Volksweise „Du, du liegst mir am Herzen“ übernimmt, sei sehr dahingestellt. Zumeist bewegt sich Dorn in dieser Oper in einer ungezwungenen natürlichen, prickelnd flüssigen Tonsprache. Er versteht sich in vorzüglicher Weise auf den Ton der Spieloper. Freilich, nicht immer vermag er auch hier zur letzten Selbstverständlichkeit vorzudringen und mit seiner musikalischen Auslegung zwingend zu überzeugen.

Eine starke Betonung erfährt die volkstümliche Absicht. Man trifft Stellen an, wo Dorn dem Volkston äußerst nahe kommt (Lied des Hansch). Hinter der Art der Vertonung der Begrüßung Seydlitzens („Im Auftrag meines hohen Herrn“, II, 9) verbirgt sich eine persönliche Gefühlsstimmung Dorns: die Resignation. Dorn war als Mensch im allgemeinen eine zurückhaltende, herbe Natur. In seiner Musik gibt er sich natürlich nicht auf einmal anders. Sie ist oft kühl, wenig aufgeschlossen, nüchtern. Dazwischen jedoch läßt der Meister in sein Inneres schauen. Man stößt da auf Momente, die erfüllt sind von einem Gefühl der Wehmut, der Resignation (siehe später „Die Nibelungen“!). Aehnlich verhält es sich in III, 14. Hansch erhält von Seydlitz die nunmehrige Erlösung aus der unangenehmen, heiklen Rolle zugesichert. Die Worte Seydlitzens an Hansch sind für Dorn Anlaß um Kunde zu geben von dem, was das eigene Innere bewegt. Auch diesmal kann man von nichts anderem als von Sehnsucht und namentlich von Resignation sprechen. Haydn'sche Wärme der Empfindung äußert die melodische Führung des Menuetts in III, 13. Ein großer Intervallsprung der Singstimme dient in II, 10 als Ausdruck eines dramatischen Akzentes. Das letzte Finale bietet ein Beispiel des vernünftigen Gebrauches des unisono. Es herrscht große Verwirrung auf dem Schlosse der Herzogin. Empörung und Erregung und daneben doch wieder eine scheue Aengstlichkeit befällt ihre herbeigeeilten Getreuen:



Ausgezeichnet hebt sich die Einstimmigkeit und das p von der vorausgehenden Vierstimmigkeit und dem f ab. Nach einer Klangfülle, nach einer Vielstimmigkeit kann das plötzliche Auftreten der Einstimmigkeit von kolossaler Wirkung sein. Wie reckt sich die Melodie in empörter Erregung und nicht ohne Anstrengung empor, um darauf gleichsam in banger Furcht wieder in die tiefe Ausgangslage hinabzusinken!

Die Harmonik verrät zuweilen edle Gemütstiefe, oft auch ist sie in einer kraftvollen Sprache gehalten. Zu eigenwilligen Wendungen greift Dorn in II, 11. In der Partitur lassen sie sich erkennen, im Klavierauszug dagegen wurden sich gemildert. Ein stark phrygischer Einschlag ist es, der sich hier bemerkbar macht. Mit einer scharfen Dissonanz wird in III, 15 Seydlitzens heiße Bitte an die Gräfin wiedergegeben. Das pp (portamento) ist Ausdruck der abweisenden, stummen Geste Claros:



Eine Lieblingsgepflogenheit des Komponisten besteht nach wie vor in dem häufigen Aufsuchen terzverwandter Klänge wie Tonarten. Sehr in Anwendung gebracht ist diese Manier in II, 12. Hier ist gleichzeitig auch die Enharmonik zu beobachten. Eine überraschende enharmonische Verwechslung und Fortschreitung findet sich in II, 7. In chromatischen Rückungen ergeht sich Dorn in II, 10. Kathi ist zornig auf ihren „treulosen“ Mann. Eine zarte Durchgangs- und Vorhaltschromatik taucht im ersten Teil der Introduktion zum dritten Akt auf. In III, 15 gewahrt man eine absteigende Chromatik in den Streichern und Holzbläsern (Ob., Klar.) (Seydlitz: „O Dank für so viel Gnad' und Huld“). Eine in dynamischer Steigerung anwachsende, steil aufwärtsstrebende Chromatik stellt sich im Bekenntnis der Gräfin ein („denn schüchtern und mit innerm Beben“). Ebenso erblickt man zu Anfang des dritten Finales die ansteigende Chromatik. („Wir fallen in des Feindes Hand . . .“)

Im „Botenläufer“ zeigt Dorn eine schöne Charakterisierungskunst. In I, 3 deutet er die listige Verschlagenheit der Gräfin durch schnalzende Sechzehntelvorschlagsnoten, durch kurz eingeworfene staccato Sechzehntelfiguren der Flöte an. Ueber die Charakterisierung hinaus zur Illustrierung wird in I, 5 geschritten. Es sind fast lauter tonmalerische Mittel, deren sich Dorn hier zur Auslegung der komischen Momente bedient. (Vgl. Klob, S. 44.) Er schildert den unter dem Druck der unfreiwilligen

Lage und Umgebung von starkem Heimweh gequälten Hansch. Es sei auf den anfänglich leeren Sekundklang der Oboen und Fagotte, dem in solcher Instrumentierung der näselnde Charakter (Hansch, das sächsische Original!) nicht abgeht, verwiesen, ferner auf den gewöhnlichen, sehnsuchtsvollen portamento-Bogen, verbunden noch mit einem auslaufenden, schmachtenden rallentando. Zu Ende des ersten Teiles bringt die große Flöte einen tiefen Seufzerausstoß. Zu Ende der Nummer sei der Triller und der chromatisch ausgehauchte weinerliche Seufzer des tiefbekümmerten Hansch hervorgehoben. Stehen die beiden Außenteile in a-moll, der Tonart des Sehnens, so bildet der größere Mittelteil in der Parallele einen starken Kontrast. Hansch erzählt von seinem Tun und Treiben in der Heimat. Darüber vergißt er sein augenblickliches Elend und lebt in seinem Element, tanzt und springt vor seliger Freude. Nicht minder vortrefflich wird Kathis Seelenzustand in II, 10 beleuchtet. In einer choralmäßigen Weise haspelt und leiert sie die prophetischen Worte ihrer alten Patin herunter, die diese ihr vor der Verheiratung mit Hansch auf den Weg gegeben hat. Wenn sich Seydlitz im letzten Finale als Gatte der Gräfin erklärt und die Schlüssel der Stadt Brieg überreicht, wird es der Herzogin, die bisher immer noch hartnäckige Haltung bewahrte, trübe vor den Augen. Sie schwingt sich an dieser Stelle zu ihrem höchsten Tone in der Oper auf. („Soll uns ein Gaukelspiel betören".) Mit der Kavatine Seydlitzens III, 15 malt Dorn ein feines Stimmungsbild. Es ist Nacht, ringsum herrscht eine traute Stille. (Ges-Dur.) Seydlitz steht vor seinem entscheidenden Stündchen. Sordinierte Bratschen, Vl-Celli und Kontrabässe vereinigen sich mit den Klarinetten und Fagotten (t 6 mit t 10 abgelöst von den 4 Hörnern) um den innigen Gesang zu begleiten. Ohne Zweifel ist diese Nummer schön und romantisch. Man hat sie später barbarisch zusammengestrichen. Aufs beste wird auch die schreckensvolle, bange, gespannte Situation zu Anfang des dritten Finales getroffen. Chor: „Wacht auf, so tönt es durch die Nacht". (g-moll, allegro vivace.) ff-Tremolo der tiefen Streicher, dazu langes wirbelndes Verharren der Pauke auf G. Mittelteil: „Wir fallen in des Feindes Hand . . ." Ansteigende Chromatik, Hinzutreten der Hörner; bohrendes, markantes Motiv im Chor (unisono) und in den Bässen; im Schlußteil, der dem Anfang gleichkommt, ein Abflauen zum pp. Wiederum ein recht romantisches Bild, das dann sehr verstümmelt wird.

Daß die Charakterisierung gelegentlich außer acht gelassen wird, ist allerdings auch im „Botenläufer" bemerkbar. Die ganze Ordre der Herzogin im zweiten Finale ist zu Anfang langatmig, ohne jeden musikalischen Reiz. Die melodische Erfindung fördert abgedroschene, platte Wendungen zutage. Eine nähere Fixierung der Herzogin bleibt unerkennbar.

Die Ensembletechnik befriedigt meistenteils. Man freut sich an einer schönen, lebendigen Stimmbeweglichkeit. Im Duett Kathi-Hansch (II, 11) arbeitet Dorn sogar klar thematisch, imitatorisch, kanonisch. Gegenüber den „Nibelungen", wo solches so gut wie nicht geschieht, bedeutet das einen nicht zu unterschätzenden Fortschritt.
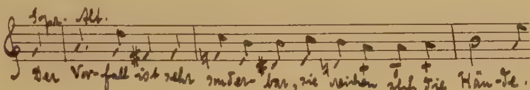
Im Quartett II, 9 (Clary-Herzogin-Seydlitz-Hansch) macht sich ein empfindlicher Zwiespalt bemerkbar. Zunächst zeigt sich die Nummer im ersten Drittel ihrer wahren Natur nach von so leichtflüssigem, spritzigem Charakter, daß sie eindeutig italienisch anmutet. Der Anfang ist sogar ganz verdisch. Bezüglich der Melodie hat man es mit einer äußerst unverhohlenen Reminiszenz an den ersten Akt „Troubadour" (Nr. 6) zu tun. Hinsichtlich der Begleitung und des eigentümlichen, zitternden Rhythmusses wird man an das Miserere des vierten Aktes der genannten Oper erinnert. Darnach fängt das Quartett an deutsch zu werden, weist harmonisch recht feine Züge auf (hübsche Chromatik). Sein Schluß nimmt sich in der Partitur als Fremdkörper aus, so frappierend modern ist er harmonisch gehalten. Er ist harmonisch gewollt. Der Komponist sieht das natürlich selbst ein; denn er verbessert im Klavierauszug die betreffende Stelle und hält sie einfach und stilrein. Zum zweiten führt die Tempovorschrift piu lento den Zwiespalt in krasser Form herbei. Sie schlägt dem wahren Charakter des Quartetts und der handlungsmäßigen Situation ins Gesicht (piu lento bezogen auf ein vorausgegangenes allegro moderato). Sie will nicht zu der Ueberraschung und Verwirrung der vier Personen passen. Aus dem vor Erregung und Verwirrung beben-müssenden Quartett macht Dorn ein behagliches und beschauliches Quartettlied. Es ist das der zweite Fall im Schaffen des Meisters, der zeigt, daß ein romantischer Komponist der Mitte des 19. Jahrhunderts einer erregten Szene, die man sich heutigen Tages nur in einem hastigen Zeitmaß vorstellen könnte, mit breiter, schwerfälliger Sentimentalität beizukommen sucht.

Dorns moderne, im „Schöffen von Paris" angebahnte Rezitativbehandlung erkennt man auch im „Botenläufer". Die Musik wird sozusagen auf eigene Füße gestellt, wird selbständig gemacht, ohne daß sie dabei aufhört Dienerin des gesungenen Wortes zu bleiben. Sie betätigt sich motivisch-spielerisch; die Singstimme bewegt sich hierzu ungehindert frei (I, 3; II, 9; II, 12). Das Erinnerungsmotiv findet vernünftige Anwendung.

Nicht zum Nachteil behauptet sich sehr stark das tänzerische Element, der tänzerische Rhythmus. Besonders angemerkt sei die Introduktion des dritten Aktes. Das Trio des bereits kurz gestreiften Menuetts hat Mazurkarhythmus. Dem Mazurkarhythmus begegnet man bei Dorn noch einmal kurz im ersten Akt der „Nibelungen" (Tanz der isenländischen Mägde). Kathis Slowakenlied ist eine Art böhmische Polka. Vier Takte synkopischer Bildung weisen auf den polnischen Krakowiak hin.

In den zwei ersten Finales fehlt es an der Uebereinstimmung von Inhalt und musikalischer Form. Mitunter mag es schwer sein für einen Komponisten zugunsten des ungehinderten handlungsmäßigen Fortlaufes sich in der fein und groß ausgeführten Formanlage beschränken zu müssen. Jedoch über der Form steht die musikalisch-dramatische Wirkung. Die Form muß in der Praxis oft zerstört werden, wenn sie nur dazu da ist, überflüssigen Textwiederholungen und dergleichen Raum zu gewähren, wenn sie nur der musikalischen Weitschweifigkeit dient. Nun würde Seydlitzens Arie im ersten Finale in ihrer ganzen Länge (sie wurde erheblich gekürzt) nicht so störend aufhalten als späterhin das

Nacheinanderwiederholen der einzelnen Chorsätze. Die Handlung innerhalb des Finales ist nämlich da zu Ende, das Wiederholen von bereits Dagewesenen ist nur ein trockenes. Es wird in keiner irgenwie gesteigerten Form gebracht und vermag daher auch keinen wirklichen Reiz mehr auszuüben. In der Art, wie das Finale komponiert ist, kann es nicht von guter Wirkung sein. Wenn Dorn innerhalb der Wiederholungen nicht steigert, so wäre es angebracht gewesen, die einzelnen wiederholten Teile zu kürzen, bzw. noch mehr zu kürzen, als es zum Teil schon geschehen ist. Nahezu unmöglich erscheint einmal das Neuanheben des Hauptgedankens mit plötzlicher Verkleinerung. Dorn schließt vorausgehend auf der Dominante von A-Dur. Es vollzieht sich ein sofortiges Alterieren des gis zu g (Chor pausiert). Im nächsten Takt beginnt eine neue Tonart (C-Dur), mit dem letzten Viertel des Taktes fängt der Chorsopran abermals mit bereits Bekanntem an:



Dieses Pausieren stört, weil es eben nur äußerlich notgedrungen erfolgt, bis die Modulation geschehen ist. Nicht viel anders steht es mit dem zweiten Aktfinale. Es ist streckenweise trocken und müde in der musikalischen Erfindung und wirkt langstielig. Den Akt führt es nicht fühlbar steigernd zu Ende — und das muß man als einen beträchtlichen Nachteil erachten. Der Fehler hierfür liegt im Textbuch, das im Finale zu wenig handlungsmäßig Wichtiges, Drängendes gibt, als daß es zu einer wirklich bedeutenden musikalisch-dramatischen Steigerung Anlaß böte. In diesem besonderen Falle kann man nur von einem Aneinanderreihen gleichwertiger Begebenheiten sprechen. Aehnlich wird es in der Musik: Dorn fügt Teil an Teil, ohne zu einem wirklich eindrucksvollen Höhepunkt zu gelangen.

In der Instrumentation bietet auch der „Botenläufer“ manche Sonderheiten. Er ist die einzige von den komischen Opern, in der Dorn zur großen Blechbesetzung sich entschließt. Das ist verhältnismäßig spät. Sicherlich möchte er in einem Falle wie „Ein Tag in Rußland“ zeigen, daß man auch ohne den schweren Troß noch auskommen kann. Zu dem unzulänglichen Sextett (I, 2) werden gedämpfte Streicher, geteilte Bratschen und Vl-Celli und die Triangel verwendet. Die Choralweise Kathis (II, 10) hat auch eine choralartige Harmonisierung erfahren. (Zwei Klarinetten und erstes Fagott in gebundenen Halbnotenwerten, das zweite Fagott in leichtgestoßener, laufender Achtelbewegung, die Kontrabässe greifen pizz. nur die harmonischen Grundtöne auf.) Besonders die Fagottbehandlung mag als drolliger Effekt gelten. Als Kathi in heftigem Zorne auf dem hohen „a“ abbricht, erfolgt ein ff-Schlag der Pauken, des Beckens und der großen Trommel. Das tiefe Brummen der Kuh (II, 11) wird durch ein crescendo der tiefen Fagotte und Vl-Celli (sul C) mit gleichzeitigem portamento wiedergegeben. Die meckernden Geißen im Stall werden durch die erste Oboe markiert. Die Weitergabe der Parole (II, 12) geschieht unter einem fortwährenden Wirbel der Militärtrommel.

Durch den grauen (tiefe Hr. u. Fag.), dicken, heftigen und schneidenden (Klar. + hohe Ob.) Vierklang im letzten Finale möchte Dorn das nach Erdmannsdorfs Ansicht Ekelerregende, Verabscheuungswürdige des Vorfalls (Verrat) drastisch wiedergeben. Unter feierlichen Posaunenklängen naht der Abgesandte des preußischen Königs.

Der „Botenläufer von Pirna“ ist Dorns letzte und unstreitig auch seine einheitlichste Oper. Die großen Stilunebenheiten, welche in den „Nibelungen“ (1854) angetroffen werden, sind hier nicht mehr vorhanden. Seine Harmonik ist oft neuartig und vorwärtsweisend, im Gesamtrahmen jedoch wirkt sie ausgeglichen und einheitlich. Die volkstümliche Absicht tritt im „Botenläufer“ stark hervor. Bestehen bleiben die Nummer, das Lied, das Lied mit Chor, die Kavatine, die Trinkszene. Die alte Vorliebe für Marschmusiken kommt besonders zu ihrem Recht. Vorhanden sind italienische Koloratur und italienische Melodik, wenn auch weit nicht mehr in dem früheren Ausmaße. Der Hang nach dem Fremden, Exotischen, Türkischen, ist verkappt in dem Slowakenlied Kathis gewahrt geblieben. So verändert sich Dorn als Anhänger der Nummernoper gegenüber dem „Schöffen“ im „Botenläufer“ fast nicht. Die Charakterisierungskunst freilich hat im „Botenläufer“ einen großen Fortschritt gemacht, über Lortzing aber und die Tonmalerei hinaus führt der Komponist den Schritt nicht. Das Schicksal, das der Oper bei der Uraufführung zuteil wurde, hatte sie ihrer musikalischen Qualität nach nicht verdient.

c) bürgerlich-komisch.

Ein Tag in Rußland.

Komische Oper in zwei Akten.

Nach dem Französischen von J. C. Grünbaum.[38])

Personen:

Baronin von Woldemar	Mezzo-Sopran
Poleska von Fürstheim	Sopran
Kulikoff, Oberinspektor einer großen Herrschaft des Grafen Woronski	Baß
Iwan, ein Tischler	Baß
Katinka, seine Tochter	II. Sopran
Alexis Petroff, ein Tischlergeselle	Tenor

Gesellen, herrschaftliche Diener, Jäger, Landleute.

Inhalt: 1. Akt. Man wird in die Werkstätte des Tischlers Iwan geführt, die unweit eines Gutes des Grafen Alexis Petroff sich befindet. Eine vornehme, adelige Dame namens Poleska, die zum Schlosse will,

[38]) Joh. Christoph Grünbaum, 1785—1870. Tenorist und Librettist. Er ist Bearbeiter deutscher Texte zu vielen Opern, auch von Halévy, Rossini, Verdi. Seine Frau Therese, Tochter des Komponisten Wenzel Müller, war eine berühmte Sängerin (Berlin). Für sie schrieb Weber seine „Euryanthe“. Vgl. Eisenberg, Bühnen-Lexikon.

um sich dort mit dem vorausgereisten jungvermählten Gatten zu treffen, kommt an die Werkstätte und muß unfreiwilligen Aufenthalt nehmen, da ihr Reisewagen Schaden erlitten. Sie ist empört über die unerquicklichen Verhältnisse, in die sie geraten ist. In dem Tischlergesellen Alexis erkennt sie den ihr in Ungarn scheinbar fälschlich als „Grafen" angetrauten Geliebten wieder. Dies verletzt ihren Stolz; sie verstößt den Flehenden und schickt einen Boten mit geheimem Auftrag aufs Schloß, um sich Genugtuung zu verschaffen. Daraufhin werden Iwan und Alexis verhaftet.

II. Akt. Poleska erhält auf dem Schlosse bei der Baronin Audienz; denn der Graf, der Bruder der Baronin, ist noch nicht von der Reise zurück. Sie bittet um die Scheidung, welche die Baronin ihr mit der Rückkehr des Grafen in Aussicht stellt. Nun muß die Baronin in dem verhafteten Tischlergesellen ihren Bruder Alexis wiedersehen. Dieser hatte sich also in Iwans Werkstätte nur verkleidet und eine falsche Rolle gespielt. Von der Baronin vernimmt er jetzt Poleskas Lage. Er will das Scheidungsgesuch unterschreiben, nachdem er erfahren, Poleska habe sich nur von ihrem Stolz dazu bestimmen lassen. Bei einer letzten Gegenüberstellung bekennt sich aber Poleska wieder in Liebe zu Alexis und vergißt ihren gekränkten Stolz. Noch ahnt sie nicht, daß Alexis wirklich der Graf ist. Erst als er nach beendeter Heimkehr feierlichen Einzug auf dem Schlosse hält, klärt sich ihr alles auf. Sie bittet um Verzeihung und erhält sie.

Von diesem Werke existieren zwei Fassungen des Textbuches. (Das Textbuch enthält in beiderlei Gestalten nur den Wortlaut der geschlossenen einzelnen Nummern, also nicht auch den der Rezitative.) Die ursprüngliche Fassung erschien im Verlag Barth & Comp., Verlagsbuchhandlung (C. Jäschmar). Breslau. Die zweite Fassung ist „nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur" Berlin entstanden. Diese Fassung unterscheidet sich von der ersten durch einzelne Streichungen wie auch Erweiterungen. So wurde beispielsweise die sogenannte Knutenarie Kulikoffs im zweiten Akt (I. Fassung Nr. 14) entfernt, dafür erfährt man in Kürze, daß der Oberinspektor und Gutsverwalter Kulikoff ein Jurist, wenn auch nur ein Ach- und Krach-Jurist ist. Das Wesentliche aber an der zweiten Fassung besteht in der Einteilung des Stoffes in drei Akte und in dieser Hinsicht beungünstigt sie den Eindruck. Der neugeschaffene dritte Akt kann unmöglich als ein selbständiger Akt gelten, da sich in ihm viel zu wenig an Haupthandlung ereignet. (Mit der Wiederversöhnung Poleskas und Alexis' ist die Haupthandlung abgeschlossen.) Er ist und bleibt vielmehr nur regelrechtes Finale zum zweiten Akt. Das Finale der ersten Fassung hat man durch eine Balletteinlage künstlich in die Länge gestreckt. Der zweite Aktschluß der neuen Fassung wirkt unbefriedigend und erscheint als unfertig. Was man unmittelbar sieht, nämlich daß der auftretende Kulikoff das versöhnt scheidende Paar Alexis und Poleska zurückhalten will, das wird von Kulikoff in der Umarbeitung bloß erzählt (Anfang des dritten Aktes). Da man ihm die Knutenarie im zweiten Akt genommen hat — sie wurde von der ängstlichen Generalintendanz beanstandet —, so entschädigt man ihn zu Anfang des dritten Aktes mit einer größeren Arie. Es spricht nur zu deutlich, wenn nach

dieser Arie der Vorhang zur Verwandlung herabgelassen werden muß, obwohl er doch vor kurzem erst in die Höhe gegangen war. Die Umarbeitung verdirbt mehr, als sie gut macht.

Der erste Akt der ursprünglich zweiaktig angelegten Partitur deckt sich in der Aufeinanderfolge der Nummern vollständig mit demjenigen der zweiten Fassung. Für den zweiten Akt ist mit den Nummern 13 und 14 die ursprüngliche Fassung maßgebend. Von Nr. 15 ab stimmt sie wieder mit der Umarbeitung überein. Leider enthält die Partitur nicht den Abschluß des Duetts Nr. 18, sodaß man nicht ersehen kann, wie Dorn hier verfährt. Jedenfalls fügt er der Nummer einen Aktnotschluß an. Als Nr. 19 folgt das Finale, welches mit den Balletteinlagen ein riesiges Ausmaß bekommt. Verschiedene mit Bleistift und Tinte vermerkte Umstellungen innerhalb des Finales lassen die nachträgliche Einteilung des Stoffes in drei Akte erkennen.[39]) Leider ist das Finale unvollständig, wie auch die nachkomponierte Arie Kulikoffs fehlt. Das Richtigste wäre, die Knutenarie Kulikoffs zu belassen und das große Finale mit dem Ballett als wuchtigen Abschluß des zweiten Aktes aufzufassen. Für heitere, komische Sujets ist die Zweiaktigkeit im 19. Jahrhundert ja sehr häufig.[40])

Das Textbuch geht auf ein Liederspiel des Bühnendichters und Komponisten Blum[41]) zurück, welches „Alexis und Poleska“ betitelt ist, und selbst wieder auf eine französische Quelle zurückreicht, auf Scribes „lune du miel“. (W. Neumann, S. 145.) Die Aehnlichkeit mit „Zar und Zimmermann“ wirft der Oper etwas Beeinträchtigendes ab. Eigentümlich ist das bei Dorns drei größeren Werken leichten Genres, daß im letzten Finale jedesmal eine Schlüsselübergabe stattfindet. In dieser Oper händigt Kulikoff dem zurückgekehrten neuen Herrn die Schlüssel des Schlosses aus. Wie die Sprache des Textbuches kann man schließlich das ganze Buch als zufriedenstellend und zur Vertonung geeignet hinnehmen, wenn es auch ziemlich viele lyrische Ruhepunkte darbietet.

Die Musik.

Der komischen Oper „Ein Tag in Rußland“ war nicht der beachtenswerte Siegeszug beschieden, den seinerzeit der „Schöffe von Paris“ antreten konnte. Die Oper „Ein Tag in Rußland“ unterscheidet sich von dem „Schöffen“ rein äußerlich vorzugsweise dadurch, daß sie durchkomponiert ist. Ohne Zweifel bedeutet das einen großen Fortschritt, der aber trotzdem nicht überschätzt werden darf. Bardi-Poswiansky schiebt

---

[39]) Die Oper wurde in Berlin in drei Akten gegeben.

[40]) Zwei Jahre nach der Dorn-Oper erblickt der zweiaktige „Barbier von Bagdad“ das Rampenlicht.

[41]) Karl Blum, 1786—1844, längere Zeit an der Berliner Hof-Oper und am Königst. Theater tätig, war vor allen Dingen ein geschickter Bearbeiter für die Bühne. An dem Königst. Theater kamen viele Melodramen und Singspiele zur Aufführung, zumeist waren es Bearbeitungen. Wer die Korrespondenzen in den Bänden der A. M. Z. der zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrh. verfolgt, wird da oft genug bei solchen Stücken auf die Angabe stoßen: „bearbeitet nach Scribe von Angely“, oder „bearb. von Blum nach Angely“, oder „bearb. von Blum nach Scribe“.

in seiner Flotow-Dissertation einer solchen Uebertreibung den Riegel vor. Er schreibt (S. 67): „Man hat das Durchkomponieren einer komischen Oper als etwas ganz Besonderes hingestellt. Das ist jedoch nicht ganz berechtigt. Denn jenes Prinzip entspricht dem Zuge der Romantik, die Grenzen der einzelnen Gattungen zu durchbrechen und zu verwischen. So entsteht die eigentümliche Mischform zwischen großer und komischer Oper, die z. B. im „Liebesverbot" Wagners geradezu als „große komische Oper" bezeichnet wird und die im allgemeinen den Namen „opera semiseria" trägt." Anlaß zu dieser Bemerkung ist ihm ein Satz der A. M. Z. vom Jahre 1846, 1, den er im Anhang mitteilt und der auch hier nicht vorenthalten sei, da er so gut wie unbekannt sein wird. Die Notiz lautet: „Ein Hauptvorzug der Oper, zumal bei dem gegenwärtigen Zustand der deutschen Oper, ist der Umstand, daß sie gar keinen Dialog hat und auch die Rezitative sehr kurz gehalten sind, die Kavatine aber in großer Fülle vorherrscht." Vor Dorn hat ein anderer Romantiker das deutsche Opernrepertoire mit zwei heute noch in voller Lebenskraft dastehenden durchkomponierten komischen Werken beschenkt, nämlich Flotow mit seinem „Alessandro Stradella" (1844) und seiner „Martha" (1847). „Ein Tag in Rußland" wird als durchkomponierte komische Oper für Dorn zu einer Art Probierstück. In der äußeren Form bildet der darauffolgende „Botenläufer" (1865) einen Rückschritt, da wieder zum gesprochenen Dialog die Zuflucht genommen wird.

Wird in der letzten Oper Dorns, dem „Botenläufer", der Koloratur nur ein sehr bescheidenes Recht eingeräumt, so macht sich in „Ein Tag in Rußland" dieses fremde Stilelement recht breit. Die Rossinische Triolenkette ist wiederholt vorhanden. Im Duett Iwan-Kulikoff (I, 6) trifft man sogar Triolenketten in Terzenparallelen (später gestrichen) an. Die Baronin sättigt sich in II, 13 im abschließenden mit „Rondo" überschriebenen Teil an Koloratur und Triller. Nicht minder selten zu beobachten sind die Bellinischen weichen Terzen- und Sextengänge. Der schwunghafte Fluß (punktierter Rhythmus) in I, 8 (Duett Poleska-Alexis) im Gesange Poleskas mutet italienisch an. Dieses Duett hat unbedingt etwas Mitreißendes an sich. Teilweise italienisierend wirkt das Duett II, 16 (Baronin-Alexis). Eine Verdische Melodiephrase findet man im Ensemble I, 3. Auch des Komponisten alte Beeinflussung durch die Buffooper macht sich bemerkbar. Das Terzett I, 10 erhält durch das lebhafte Parlando der drei Singstimmen einen prickelnden Abschluß. Es ist eine homophone Angelegenheit und typischer Buffostil. Gegessen und getrunken (buffonistischer Zug) wird im Duett I, 6.

Eine melodische Wendung von weicher Gemütsseligkeit, die den romantischen Komponisten des 19. Jahrhunderts so innewohnt, erkennt man in I, 2 (Iwan: „Dann such dein Glück nie über dir . . ."). Stark in den Vordergrund tritt das gefühlsweiche Moment in I, 5. Diese Nummer ist eine Romanze, die sogar zweistimmig wird (Sextenparallelen).[42]) Sie scheint gestrichen worden zu sein. Die Kavatine ist

---

[42]) Welch wichtige Rolle die Liedform der Romanze in der französischen großen Oper spielt, davon wird bei Besprechung der „Nibelungen" die Rede sein.

in I, 8 vertreten. Sie ist volkstümlich, ihrer Haltung nach lortzingmäßig. Dem einfachen Lied begegnet man in I, 11 (Alexis' Hobellied: „Sprach ein Mütterlein zum Kinde . . ."). Die schlichte, gut getroffene russische Gemütstiefe gefällt daran besonders. Ein a capella-Ensemble enthält die Oper nicht, dafür aber einen a capella-Chor (II, 19 C: „Mit Rußlands stolzer Macht . . ."). Harmonisch-gleichrhythmisch gehalten ist das Quartett I, 4. Das Ensemble zeigt keine gehobene, individuell unterschiedliche Stimmführung. Es ist ein harmonischer Satz. Auch im Duett I, 8 waltet teilweise eine harmonisch-gleichrhythmische Bewegung in der Begleitung vor. Die Selbständigkeit der beiden Singstimmen verdient hier aber Anerkennung.

Dorn schreibt in „Ein Tag in Rußland" Orchesterrezitative — einmal sogar ein sehr großes —, die nichts Trockenes an sich haben und des öfteren ins Ariose hinüberneigen. In der Deklamation der Singstimme glückt es ihm nicht immer zur letzten selbstverständlichen Natürlichkeit vorzudringen. Manches erweckt da einen etwas geschraubten und schwerfälligen Eindruck. Wieder anderes mutet, wie bereits dagewesen, an. Mozartsche Wendungen kann er mitunter nicht vermeiden. Ueberwiegend stark vertreten ist das Duett (7mal), ein Umstand, der dem Werke nicht zum Vorteil gereicht und auf eine nicht gerade wohlgelungene Disposition der ganzen Anlage schließen läßt.

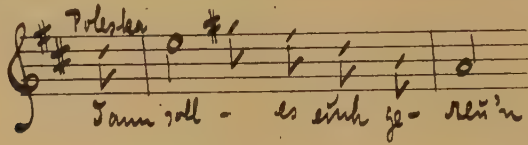
Gegenüber dem „Schöffen" nimmt die Musik dieser Oper eine höhere Stufe ein: sie ist reifer geworden. Vor allem bezeugt dieses das starke Vorwalten der Kontrapunktik. Bereits im Einleitungsteil der frisch bewegten, heiteren Ouvertüre beobachtet man sie. Im Duett I, 6 macht Dorn die beiden Singstimmen einmal selbständig und arbeitet thematisch. Das große Ensemble von Solisten und Chor im ersten Finale hebt mit vier aufeinanderfolgenden Einsätzen fugenmäßig an. Ein ebenso vokales wie instrumentales Thema liegt zugrunde. („Was soll ich denken, was soll ich sagen, wie wird das enden, wann wird es tagen?"). Auffallenderweise erinnern die Worte ganz deutlich an das Finale des zweiten Aktes der „Bettlerin" (Chor und Solisten: „Was soll ich sagen, was soll ich denken, will er sie necken, will er sie kränken".) Da sie auch dort fugenmäßig verarbeitet waren (vgl. 2 Briefe im Nachlaß Heinr. Dorns vom 20. und 24. Juli 1828), liegt die Vermutung nahe, daß Dorn ganz einfach den betreffenden Schlußchor der „Bettlerin", der sich sicherlich seinerzeit bewährt hatte, in die vorliegende Oper herüberentlehnte. Im Mittelteil des Duetts II, 15 kontrapunktiert die erste Oboe zur Singstimme. Ein kleiner harmonisch einfacher Satz von 3 Takten (Streicher) wird im letzten Finale (II, 19 D) aufgestellt und ostinat durch die Nummer beibehalten. Ueber ihm erscheinen unmittelbar nacheinander acht Variationen des Themas. Darauf werden die Themen übereinander geordnet, sodaß sie alle gleichzeitig miteinander erklingen, was zu einem lustig quirlenden Durcheinander führt. Nr. II, 19 A besteht aus einer Ballettfuge, deren Exposition fünf Einsätze mit drei festen Kontrapunkten bringt.

Ihrer Wesensart nach erscheint die Musik deutsch, spricht sie doch in der Hauptsache ein schlichtes, tiefes Empfinden aus. Oefters entdeckt

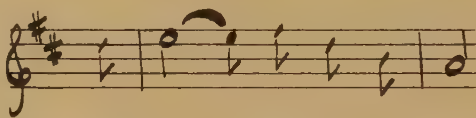
man langgeschwungene, ausdrucksvolle Melodien, wie sie für den deutschen romantischen Musiker des 19. Jahrhunderts bezeichnend sind. (Vgl. auch Bardi-Poswiansky S. 57.) Daß fremde Einflüsse natürlich nicht fehlen, wurde schon gesagt. Gilt es charakteristische Farben aufzutragen und charakteristische Töne anzuschlagen, wie etwa in der großen russischen Ballettszene, so weiß sich Dorn zu helfen, und es ist gerade dieses Ballett zum Glanzpunkt der Oper geworden. Mit harmonisch eigenartigen Wendungen überrascht in angenehmer Weise der Komponist verschiedentlich in dieser Oper. Zum Schluß der Ariette Iwans I, 9 stellen sich tonleitermäßig aufsteigende Akkordquintenfolgen der Holzbläser ein. Die Harmonik wirkt vornehm und ausgeglichen im Stil. Die unfreiwilligen Reminiszenzen begleiten Dorn durch sein ganzes Schaffen. Sehr auffällig rücken sie in dieser Oper in den Vordergrund.[43]) So begegnet man z. B. gleich im Ensemble I, 3 einer Reminiszenz an das seelenvolle Des-Dur-Thema des langsamen Satzes der f-moll-Sonate von Brahms (1854). Unfreiwillige Reminiszenzen kann man im allgemeinen stets als Folgen einer flüchtigen Arbeitsweise betrachten. Für die Kapellmeisteroper des 19. Jahrhunderts sind sie als geradezu typisch zu bezeichnen. Wie in den anderen, bisher besprochenen Werken, so herrscht auch in dieser Oper hinsichtlich des rhythmischen Elementes große Einförmigkeit. Die Erfindung von wechselnden, eigentümlichen Rhythmen läßt bei Dorn viel zu wünschen übrig. Rhythmische Kompliziertheiten trifft man bei ihm so gut wie gar nicht an. Zu einem häufigen Wechsel zwischen 6/8- und 4/4-Zeitmaß kommt es in II, 15. Die Personencharakterisierung befriedigt. Biedere Kraft erfüllt den Gesellenchor (I, 1) und gerade vermöge seiner Biederkeit wirkt er sehr realistisch. Unter einem nervös geschäftigen, dabei ganz simplen staccato-Achtelbewegungsmotiv der Streicher tritt Kulikoff in I, 2 hastig auf. Das Motiv begleitet Kulikoffs Reden und Handlungsweise, was sich auch späterhin wiederholt. Auch im zweiten Akt wird ihm ein solches beigegeben, das man mit dem aus dem ersten Akt verwandt nennen kann. Die vor Wut zischende Poleska schildert Dorn mittels der kleinen Flöte (I, 7). Anerkennung gebührt der Instrumentation. Sie wirkt gesund und vernünftig und entspricht den Situationen. Gelegentlich wird mit Finessen aufgetrumpft. So beruht z. B. in der Knutenarie ein eigentümlicher, gelungener Effekt in dem Mitgehen der Pikkoloflöte in schwindelnder Höhe mit den tief unter ihr liegenden Vl-Cellos und Kontrabässen. Violinen und Bratschen haben ein Akkordtremolo. Das alles erfolgt im hauchdünnen pp. Dorn will damit den vor heimlicher Wut knirschenden Kulikoff glaubhaft darstellen. Die Blechbläser sind im „Tag in Rußland" einfach besetzt (2 Hr., 2 Tromp.), die Posaunen fehlen ganz. An großem Schlagzeug kommen Becken und Cassa vor. Koloristischem Zwecke dienen einmal die Kastagnetten. Die Holzbläser werden ausgiebig stark beschäftigt, angefangen von der Ouvertüre bis zum Ende des Werks. Hinsichtlich der Form der einzelnen Nummern beobachtet man ein Streben nach Weite, aber ohne Schädigung der Uebersichtlichkeit.

[43]) Der junge Bülow, der die Oper kennenlernte, beanstandete die vielen Reminiszenzen. In einer Besprechung in der „Berliner Musikzeitung" setzte er sich sehr für das Werk ein. Nach Otto Dorn soll Bülow späterhin geäußert haben, es wäre „in einem schwachen Augenblick" gewesen.

Ein Beispiel einer echt Dornschen Stilerscheinung sei noch angeführt:



Dorn bindet nicht bis zur schweren Zählzeit herüber, was doch natürlicher wäre. Also:



Stereotyp ist bei ihm auch die folgende Art zu deklamieren:



Natürlicher wäre es, wenn er die zweite Silbe unter die zwei letzten Achtelwerte nehmen würde. Fälle dieser zweiten Art sind aber wirklich zählbar bei ihm.

Der „Schöffe von Paris“ birgt treffende und witzige Einfälle in sich, weist viel Gelungenes auf. Die Oper „Ein Tag in Rußland“ läßt vor allem erkennen, daß ihr Komponist reifer geworden ist. In keiner Oper Dorns findet man mehr eine so häufige Anwendung der Kontrapunktik. In Humor und Komik stellt Dorn auch diesmal seinen Mann. Ueberblickt man die vier komischen Opern Dorns noch der Reihe ihrer zeitlichen Entstehung, so läßt sich feststellen, daß sich der Meister nach der Seite der musikalischen Technik hin fortschrittlich entwickelt. Nach der rein ausdrucksmäßigen Seite hin wird seine Musik vertiefter und persönlicher. Nach der formalen Seite hin aber bleibt er sich ganz gleich. Was für „Rolands Knappen“ und „Schöffe von Paris“ formal richtunggebendes Prinzip war, das ist es auch im „Botenläufer“. Die Durchkomponierung in „Ein Tag in Rußland“ ist nur ein vorübergehender Versuch. Der „Botenläufer“ besitzt bereits wieder gesprochenen Dialog. Der Romantik hält der Komponist die Treue. Aufführungen der Oper „Ein Tag in Rußland“ fanden mit sehr wenig Erfolg in Berlin (Dez. 1856) und Breslau (April 1857) statt.

2. Teil

Die ernsten Opern

a) heroisch-ernst.

Abu Kara.

Romantische Oper in drei Akten.

Text von Ludwig Bechstein.[44])

Personen:

Mulei Abderahman, Usurpator des Thrones von Tafilet
Mulei Mahmud, sein Oheim, vertriebener Emir von Tafilet
Sulamith, seine Tochter
Don Diego de Loredo } gefangene Spanier
Don Hernandez, sein Bruder } gefangene Spanier
Donna Maria, Diegos Gattin } gefangene Spanier
Osmin, Abderahmans Vertrauter
Abu Kara, der Heilige.

Ein Beduinenscheik mit seiner Horde. Hofleute und Würdenträger Abderahmans. Einwohner von Tafilet. Sklaven und Sklavinnen. Neger. Die Handlung geht in und bei Tafilet und in der Wüste Sahara vor. Sämtliche Mauren und Beduinen müssen gelblich braun geschmückt sein — die Frauen heller als die Männer — keine von beiden aber so, daß die Farbe widerlich erscheint. Die Neger ganz schwarz.

Inhalt: Abderahman hat seinen Oheim vom Throne gestoßen und führt nun zu Tafilet ein Schreckensregiment. Don Diego, Don Hernandez und Diegos Gattin geraten in seine Gefangenschaft. Während er die beiden Männer in ein tiefes Verließ werfen läßt, verleibt er die schöne Donna Maria seinem Harem ein. Doch es wird bereits eine Gegenaktion vorbereitet. Sulamith, verkleidet als maurischer Knabe, trifft mit Abu Kara zusammen. Dieser gibt sich ihr als Rodrigo, Freund und Retter ihres Vaters und Landsmann der drei Gefangenen zu erkennen. Nur unter der Maske entkam er den Verfolgungen. Wie Sulamith erzählt, habe ihr Vater beim Beduinenscheik Aufnahme gefunden und werde von da aus Abderahmans Sturz in die Wege geleitet. Das Wagnis gelingt. Mit Osmin und der Negerwache wirft sich Abderahman vergeblich dem Ansturm entgegen. Abu Kara rechnet mit dem Tyrannen, der nach kur-

[44]) Ludwig Bechstein, geb. 24. Nov. 1801 zu Weimar, gest. 14. Mai 1860 in Meiningen, war anfänglich Apotheker, studierte dann in Leipzig Philosophie und Geschichte. Seit 1831 Bibliothekar in Meiningen. Bekannter Novellist. Vgl. Gödeke, Deutschlands Dichter von 1813—43. Hannover 1844, und Riemann, Musiklexikon, ferner Meyer, Konversations-Lexikon. Vgl. auch Siegfried Goslich, S. 59.

zem Kampfe fällt, ab. Mahmud nimmt in feierlicher Weise wieder Besitz von seinem Thron. Diego und Maria, Hernandez und Sulamith umschlingen sich liebend.

Das Textbuch ist überaus schwach. Daß jemand in die Hände eines bösen Menschen gerät, von ihm auf fürchterliche Weise drangsaliert wird und sich sogar auf einen schrecklichen Tod gefaßt machen muß, dann aber im letzten Augenblick durch dritte Hand von dem drohenden unheilvollen Ende errettet wird und dafür den Bösewicht die Nemesis ereilt, das ist ein so abgegriffener Vorwurf, daß er wirklich auch nicht mehr viel an Reiz gewinnt, wenn man als Schauplatz die große Wüste wählt. Er läuft sogar leicht Gefahr daran einzubüßen; denn erfahrungsgemäß steht die Teilnahme an einem Geschehnis zum Grade seiner Entfernung immer im umgekehrt proportionalen Verhältnis. Allein um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und bis noch tief ins 19. Jahrhundert hinein entwickelt sich in Italien und Deutschland die bereits früher gestreifte „Türkenoper" („Schöffe von Paris", „Botenläufer"). In der Literatur aus dieser Zeit kann man oft genug feststellen, wie die Textdichter und Komponisten durch Aufgreifen dieses fremden Motivs ihren Werken ein besonderes Gepräge verleihen wollen. Der Türke gilt ihnen namentlich als humorvolle, komische Person. (Hanslick, S. 104). Hänsler weist in Lindpaintners Schaffen ebenfalls die Aufgreifung und Nachbildung dieses Motivs nach. (S. 89). An der Spitze des langen Zuges der „Türkenopern" steht Hasses „Solimano". Gluck hat zu dieser Gattung mehrere Beiträge geliefert. Nach Mozarts „Entführung" [45]) denke man an Webers „Abu Hassan" und „Oberon"! Kolossal stark ist dann wieder dieser Hang nach dem Fremden in der musikalischen Neuromantik und in der Moderne hervorgetreten. Drohte man nicht in der musikalischen Exotik zu ersticken? In Walter Niemanns Buch „Die Musik seit Richard Wagner" kann man sich in gedrängter Form hinreichend überzeugen, was nach der Seite hin bis kurz vor Ausbruch des Weltkrieges alles produziert wurde. (vgl. das zweite und dritte Buch). Diesen Hang der damaligen Zeit zeigt auch das Textbuch zu „Abu Kara".

Oben wurde gesagt, daß das behandelte Rettungsmotiv abgebraucht sei. Auch in dem Punkt stößt man ganz allgemein auf eine Zeiterscheinung. Man redet ja von einer Schreckens- und Rettungsoper und meint dabei die Oper des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts. Hinter Bouillys und Cherubinis „Wasserträger" (1800) ordnet sich eine ansehnliche Reihe nachahmender Verehrer. Es wird zu der genannten Zeit eben so sehr „errettet" wie in der Wagnernachfolge „erlöst".

Eine bestimmte, dem Textbuch zugrundeliegende Stoffquelle konnte nicht ausfindig gemacht werden. Für den Studiosus Bechstein und den jungen Leipziger Musikdirektor Dorn sind Haupt- und Liebeshandlung untergeordneten Ranges. Ihnen kommt es in allererster Linie auf die Darstellung des Milieus an. Sie wollen rein äußerlich interessant sein, sie

---

[45]) Eingehende Untersuchungen über die Geschichte des Türkenmotivs und der Türkenoper bis zu Mozarts „Entführung" stellte Walter Preibisch an: „Quellenstudien zu Mozarts „Entführung aus dem Serail". Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper". Sammelbände der J. M. G. Zehnter Jahrgang 1908—1909 S. 430 ff.

wollen viel mehr als eine Milieuoper, sie wollen eine Ausstattungsoper liefern. Die beiden Autoren fixieren zuerst den exotischen Schauplatz. Damit steht die Absicht nach einer Milieuoper fest. Daraufhin besinnen sie sich auf eine „spannende Handlung". Sie finden eine Handlung, die aber nicht spannend genannt werden kann. Hiermit ist das Los des Werkes besiegelt. Die Sucht nach äußerem Glanz führt in „Abu Kara" schon zur Effekthascherei, die sich getrost mit der Meyerbeerschen messen kann[46]). Der Höhepunkt der Oper liegt naturgemäß im Finale des zweiten Aktes, in dem diesmal auf alle Handlung rundweg verzichtet wird zugunsten äußerer Effekthascherei. Sulamith ist mit ihren Schützlingen Diego und Hernandez bei ihrem Vater geborgen. Da „umwölkt sich allmählich der Himmel und nimmt eine bleiche, fahle Färbung an. Die Luft wird feurig, Blitze zucken einzeln durch die Wolken. Dumpfes Brausen in der Luft. Die Wolken scheinen zu brennen. Der ganze Himmel ist feuerrot, man hört ein heftiges Brausen. Blitze zucken dazwischen. Glühender Aschenregen fällt. Im Hintergrunde wirbeln dunkle Sandwolken über die Bühne. Alle haben sich zu Boden geworfen, das Gesicht der Erde zugekehrt". Der Vorhang fällt.[47])

Bechstein-Dorn nennen ihr Werk romantisch. Als romantisch erscheint zum allerersten der Ausflug nach der Oasenstadt Tafilet und in die Wüste.[48]) Romantisch ist ferner, daß der Dichter einmal in die dunkle, schaurige Höhle führt, wohin die Gefangenen geworfen wurden. Romantisch ist gleich der nächstfolgende Auftritt: „Freier Platz vor Abu Karas Hütte. Nacht. Im Hintergrunde hohe Berge". Dagegen kann man nur als romantischen Abklatsch bezeichnen, daß man Sulamith, die Fackel in der Hand, mit Diego und Hernandez über die Anhöhen eilen sieht. Es ist ein romantischer Zug, daß während Abu Karas Arie über den Bergen friedlich die Mondscheibe aufgeht. Romantisch mutet die Szenenaufeinanderfolge an: Garten im Harem (Abderahman-Maria) — das Innere eine Moschee (Abu Kara-Volk) — in der Wüste Sahara. Man denke dabei an die Beleuchtungskontraste! Romantischen Hauch trägt die Dattelwaldszenerie bei früher Morgendämmerung. Sulamith pflückt Blumen, im Herzen bewahrt sie dabei eine zarte Neigung zu Hernandez. Ihre Kavatine wird durch das Hinzukommen Hernandez' zum Duett, an dessen Ende sie den Selam dem darnach fassenden Hernandez überläßt und enteilt. In dem Duett Nr. 15 der „Jessonda" (II. Akt) von Spohr ist vielleicht das Vorbild für diese Szene zu suchen. (Vgl. Rd. Wassermann, S. 44.) Als ein Merkmal der romantischen Oper gilt die Vorliebe für das Gebet. Eine romantische Oper ohne die be-

---

[46]) In demselben Jahre 1831, in dem Dorn seinen „Abu Kara" vor die Oeffentlichkeit bringt, führt auch Meyerbeer sein erstes großes Blendwerk in Paris auf.

[47]) 99 Jahre später fegt in einer U. A. über die Leipziger Bühne wieder ein Wüstenwind; diesmal ist es der Hurrikan in Brecht-Weills glänzend durchgefallener Jazzoper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". Einen Wüstensturm gibt es auch in Goldmarks „Königin von Saba" (1875).

[48]) Im Hinblick auf die Bevorzugung der Türkenstoffe und der „altbabylonischen Kulturwelt" namentlich in der Opernproduktion vgl. Walter Niemann, S. 237.

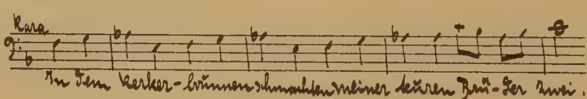
rühmte Preghiera wird man zu der Zeit nur schwer antreffen. Der zweite Akt enthält eine solche. Die Romantik des zweiten Aktfinales wird durch den äußeren Aufbausch zur Unromantik. Typisch für die romantische Oper aus der Zeit ist ferner, daß sich fast immer eine Hauptperson vorfindet, die unter einer Maske wandelt, bis sich dann im gegebenen Augenblick ihr Geheimnis löst.[49]) So ist es der Fall in der „Bettlerin", in „Abu Kara", im „Schöffen", im „Banner von England", dann noch in „Ein Tag in Rußland" und im „Botenläufer von Pirna". Der sprachliche Ausdruck ist gelegentlich auf das Milieu abgestimmt.

Mit der Mozartschen „Entführung" hat das Textbuch eine Person gemeinsam, den Osmin. Dort erscheint Osmin als Haremswächter, hier in erster Linie als Vertrauter Abderahmans. Selbstverständlich übt er aber auch den Beruf des Haremswächters aus, wenngleich er sich in dieser Eigenschaft nicht zeigt. Hänsler schreibt anläßlich eines ähnlichen Falles bei Lindpaintner, daß sich der Haremswächter „in fast allen Türken- und Entführungsopern" vorfindet (S. 90). Die Personenzeichnung ist dem Dichter nicht immer geglückt.

Die Musik.

Von der Oper „Abu Kara" existiert ein gedruckter Klavierauszug, enthaltend die Ouvertüre und acht ausgewählte Einzelnummern. Alles übrige blieb Manuskript und ließ sich für diese Untersuchungen nicht auffinden. Der Umstand, daß Dorn eine Nummernauswahl trifft, berechtigt zu dem Schluß auf ihre musikalische Qualität. Wie man aus Stichangaben ersehen kann, ist die Oper in der Instrumentierung mit Posaunen besetzt, jedenfalls deshalb, weil ihr Inhalt ein ernster ist. Der Dialog wurde gesprochen.

Das Duett Sulamith-Abu Kara (erster Akt) kann durch die große melodische Sanglichkeit, in der alles erfunden ist, eine nahe Verwandtschaft mit dem italienischen Stil nicht verbergen. Seltsamerweise begegnet man in dieser Nummer einer Melodie, wie sie einige Jahrzehnte später Verdi in der „Aida" schreibt:

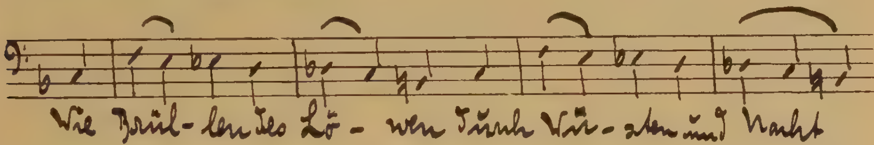


Es scheint fast, als ob in den dreißiger Jahren die Verdimelodien überhaupt schon in der Luft gelegen hätten; denn Bardi-Poswiansky stellt sie auch im Schaffen des jungen Flotow fest (S. 49). In Marias Arie (2. Akt) bleibt die Koloratur nicht unberücksichtigt. Ebenso gilt die dürftige Schlußkoloratur in der Kavatine des dritten Aktes als Tribut an den Zeitgeschmack. Dem breiten (punktierten) Händelstil, wie ihn Mozart im „Don Giovanni" einmal aufgreift, wendet sich Dorn kurz zu Anfang der ersten Nummer zu. In der Szene und Arie Abu Kara-Maria spricht Abu Kara breit rezitierend auf einem Tone der „schwermütigen" Maria Trost

[49]) Das Verkleidungswesen gehört schon zu den technischen Mitteln der opera buffa. (Vgl. darüber Max Herre, S. 115).

zu („Vertraue Gott in Nöten . . .“). Dazu pp-Tremolo der Streicher. Mit solch einer geheimnisvollen, dramatischen Stelle steht Dorn zu dieser Zeit nicht als einziger da. Bardi-Poswiansky weist in Flotows „Grafen von Saint-Megrin“ eine ähnliche nach (S. 54). Das Vorbild hierfür sind die bekannten Gluckschen Orakelszenen. Die ff-Teile des Chorfinales (3. Akt), das an Erfindung recht bescheiden ist, sind ihrem Charakter nach von dem Spontinistil beeinflußt. Das Kolorit der Musik läßt sich unschwer als Janitscharenmusik erkennen. Das Soloquartett („Was verloren, ist gefunden . . .“) besitzt Mozartsche Prägung.

Ein Stilelement springt in dieser Oper sehr in die Augen: die Chromatik. Schon in der langsamen Einleitung der Ouvertüre erkennt man eine schleichende Chromatik, besonders in den Mittel- und Unterstimmen. Natürlich behauptet sich auch in verschiedenen Nummern die weiche und zarte Chromatik (Mittelstimmenchromatik), wie sie für Spohr so eigentümlich ist. Von einer unheilvoll drohenden, überaus stark gleitenden Chromatik wird im großen Moschee-Ensemble Gebrauch gemacht. Das nachstehende chromatische Thema wird unter stetiger Steigerung immer höher fortentwickelt:



ausgehend vom p, stärker und stärker anschwellend zum f und ff, bis die Posaunen mächtig einsetzen und verkünden, daß es ein heftiger, doch siegreicher Kampf werden wird. Voraus geht in diesem Ensemble ein schöner, glühender Racheschwur (Chor: „Verderben erwache, wir eilen zur Rache . . .“), der sich aus tiefer Lage chromatisch höher und höher schraubt und unter einem langen crescendo vom p zum ff mit schallendem Trompeteneinsatz anschwillt. Das Orchesternachspiel bringt die chromatisch abstürzende F-Dur-Tonleiter.

Die Melodiebildung verrät wiederholt den Romantiker. Das Kontrastthema der Ouvertüre ist seinem Charakter nach anmutig, zärtlich und gesangvoll. Vorgetragen wird es von der Flöte, dem Instrument der Romantiker. Die romantisch weiche Tönung (Terzenbeginn, Vorhaltsbetonung) ist unverkennbar. Hervorgehoben sei, daß fast während des ganzen Kontrastteiles in der Begleitung der Synkopenrhythmus des Hauptthemas anhält, ja daß bei der zweiten Aufstellung des Themas zu den ersten Takten in den Posaunen ff das Synkopenmotiv des ersten Themas auftritt, wenn auch nicht ganz genau in seiner ursprünglichen Form, sodaß es demnach zum Kontrapunkt des Kontrastthemas wird.[50]) Das Duett Sulamith-Abu Kara verzichtet nicht auf weiche Terzenführungen. Doch treibt Dorn in den zwei Singstimmen auch ein hübsches Vertauschspiel, da sie zueinander in doppeltem Kontrapunkt erfunden

[50]) Es sei an dieser Stelle erwähnt, daß sich im Finale des dritten Aktes der späteren „Nibelungen“ ein Anklang an das Kontrastthema aufzeigen läßt.

sind.[51]) Deutsches Gepräge trägt der große, frische melodische Schwung der ausgedehnten Arie Marias. Stellenweise sehr weich gibt sich die Preghiera im Terzett des zweiten Aktes, zudem hat sie zwei Liedertafel-soli. Etwas weichlich-süß erscheint die Kavatine des dritten Aktes. Es werden wohl die Violinen sein, welche die schwärmerische Melodie einführen. Sehr ausladend ist einmal die Gesangsmelodik in Hernandez' Arie („bis dankend ich erkannte . . .").

Die Ouvertüre besteht aus zwei Teilen: ein einleitendes largo (4/4-Takt) führt über ein allegro non troppo (2/4-Takt) zum Hauptteil (alla breve). Die langsame Einleitung ist zu dieser Zeit äußerst häufig und beliebt. (Vgl. Gaartz, S. 8.) Die Haupttonart ist f-moll, später übergehend in die Aufhellung. Die düsteren, sich schwer aus der Tiefe heraufmühenden Bässe (Vl-Celli + Kbsse con sordini), mit denen das largo anhebt, — sie erwecken den Eindruck eines sich heranwälzenden Unheils — versetzen sofort in eine romantisch schaurige Stimmung.[52]) Mit dem f-moll schildert Dorn das unheimliche, tiefe und dunkle Verließ, in das der Tyrann die Gefangenen werfen läßt. Im allegro non troppo (d-moll) verharrt die Pauke 17 Takte lang wirbelnd auf dem tiefen A. Ueber ruhenden, breiten Posaunenakkorden tritt im alla breve-Teil das Hauptthema auf. Diese Momente sind romantische Effekte. Dynamisch geht Dorn, dem Klavierauszug nach, in seinen Ansprüchen bis zum dreifachen f. Zu der bereits oben erwähnten Verdi-Melodie verwendet der Romantiker Dorn düstere, tiefe Streicher. Durch vorwiegend tiefe Quartettbegleitung empfängt die Kavatine einen warmen Grundton.

In all seinen bekannt gewordenen dramatischen Werken schreibt Dorn ganz wenig ähnliche Ensembles wie das Moschee-Ensemble dieser Oper. Es malt schon gleich die Orchestereinleitung in aller Eindeutigkeit ein Bild von der mystischen, halbdunklen Moschee, wie sie auf der Bühne zu sehen ist. Niedergebeugt von schwerer, quälender, seelischer Last ruft das Volk, das langsam und gruppenweise den Betsaal betritt, Allah um Rettung an. Ein terzweises Ansteigen ist in den vier Anrufen zu beobachten (f-moll, as-moll, c-moll, es-moll). Sie steigern sich schließlich zu

---

[51]) Siegfried Goslich stellte fest: „Eine exakte vokale Kontrapunktik ist in der deutschen romantischen Oper nahezu völlig ausgestorben. Kanon und Fuge verschwinden mit der Mozart-Nachfolge (A. Romberg, Kreutzer u. a.) immer mehr, lediglich imitierende Stimmeneinsätze erhalten sich weiter." (S. 185/186). Das Finale des zweiten Aktes von Dorns Oper „Bettlerin" (Chorfuge) ist demnach als ein bemerkenswertes Ausnahmebeispiel hervorzuheben.

[52]) Was Max Herre von Danzis Oper „Der Berggeist", allerdings noch nicht als „Stilprinzip", sondern als „Ausnahme" hervorhebt, ist in Dorns „Abu Kara" schon viel häufiger zur Wirklichkeit geworden. „. . . die Stimmung. War sie sonst über eine Melodie gebreitet, so formte doch die Melodie, jetzt aber wird zuweilen die Stimmung selbst formbildend und ihr ordnet sich die melodische Bildung unter; die Farbe ist das Primäre, nicht die melodische Zeichnung . . . Nicht die Melodie ist ihm (Danzi) Mittel solcher Schilderung: eine Akkordverbindung, eine Farbenmischung auf der Orchesterpalette, eine Bewegung oder alles zusammen . . ." (Max Herre, S. 179 u. 180).

leidenschaftlichen Ausbrüchen von höchster Intensität. (Chromatische Rückungen des verminderten Septakkordes in seinen Umstellungen.) Auf ein dumpfes, schauriges unisono des Chores („rette, Allah, rette!") folgen nochmals heißflehende Ausrufe, unisoni in ausgebreiteten Oktaven. Abu Kara entflammt die Volksmenge zu hellem Zorne gegen die Tyrannis. (Plötzliche Rückung von Es-Dur nach H-Dur, furioso non troppo vivace.) Die um eine Duodecime anstürmenden Oktavengänge des Chores und Orchesters im Einklang („jubelt vom Joch des Tyrannen befreit!") sind von frenetischer Glut, ebenso die hernach um dasselbe Intervall fallenden. Den Chor und das Orchester überragt noch die Stentorstimme des Propheten („Wie sie mein Ruf ermannt . . ."). Dämonisch ist die Beschwörung Abu Karas. Der vorübergehende Aufenthalt in Des-Dur („Aber wenn dieses Hornes Klang . . .") zeigt sich von berückender Schönheit. Fanatisch infolge der Synkopen muten die Worte an: „dann brecht zum wilden Kampfe los". Den siegreichen Ausgang des Kampfes sagt der strahlende C-Dur-Quartsext der Posaunen voraus. Sehr in die Erscheinung tritt bei dieser ganzen Nummer das modulatorische Element.[53]) Ohne Zweifel berechtigt dieses glänzende, dramatische Ensemble, das der junge Dorn hier schreibt, zu noch größeren Hoffnungen für seine weitere Entwicklung, die er dann allerdings nicht verwirklicht, wie schon Schladebach in seinem Universallexikon der Tonkunst über Dorn äußert.

Marias Arie aus dem zweiten Akt hat einen beträchtlichen Umfang. Die Darstellerin befindet sich allein auf der Bühne und ist, von den wenigen Worten Abu Karas abgesehen, auch die einzige Trägerin dieser Szene. Da, der Dichtung nach zu schließen, Abu Karas den ersten Akt beschließende Arie von eben solch großer Länge gewesen sein muß und auch dort Abu Kara die alleinige Person der Szene ist, so scheint es, daß sich hier ein von Weber herrührender Einfluß geltend macht. Es hat vielleicht im Geschmack der Zeit gelegen, großangelegte Solonummern zu schreiben. Rudolf Wassermann tadelt bei Spohr wiederholt die große Länge einzelner Arien.

Der Ensemble-Teil des Terzetts des ersten Aktes weist durchgehends gleichrhythmisch-harmonische Setzweise auf. Das Orchester läuft gleich für gleich mit den Singstimmen. Einen Fall, wo Dorn dem seccoartigen Rezitativ sich abkehrt, bietet die „Szene und Arie" Marias.[54]) Allein hier hätte man rezitativisch bei geringerer Taktzahl größere Ausdrucksfähig-

---

[53]) S. 227 seiner Dissertation macht Goslich folgende Feststellung: „Vielfach finden wir bei Spohr und Lortzing, Dorn, Lindpaintner u. a. eine außerordentliche Feinheit der Seelenkündung durch die Art der tonalen Bewegung; die Modulationen folgen sich manchmal so rasch, daß die Komponisten auf eine Haupttonartenvorzeichnung verzichten, beziehungsweise, wo sie sie beibehalten, sich tatsächlich in ganz anderen Tonregionen aufhalten, als die Vorzeichnung angibt."

[54]) Goslich schreibt S. 155 über Dorns „Abu Kara": „Unter dem Eindruck des Schaffens seines Freundes Marschner gestaltet Heinrich Dorn seine Arien in „Abu Kara" ... als freie psychologische Szenen." Vgl. ferner ebenda S. 210/211 und Anmerkung 425.

keit erzielen können. Ein harmonisch schillerndes Gewand trägt Hernandez' Arie zur Schau.

Daß Abu Karas Rolle einem Baritonisten zugedacht ist, mag als Beispiel für eine Gepflogenheit der damaligen Zeit angesehen werden. Im Verlaufe dieser Untersuchungen wird noch auf andere derartige Fälle aufmerksam gemacht werden. Doch begnügt sich die Erklärung in diesem speziellen Falle nicht bloß mit der Modeerscheinung, sondern es wird auch einem ungeschriebenen Gesetz in der Empfindung entsprochen, insofern, als man sich die Rolle eines Propheten musikalisch in erster Linie in den Händen eines Baritons denkt zufolge der weichen, edlen Größe, die dieser Stimmgattung von Natur aus anhaftet. Es sei an das große Beispiel der neueren Zeit, an Straußens Jochanaan erinnert.

W. Neumann gibt in seiner Dorn-Biographie eine Beschreibung von „Abu Kara". Was er über das zweite Akt-Finale zu berichten weiß, möge hier angeführt werden!

„Nr. 10 allegro alla breve con brio, 3/2 wechselnd, h-moll. Ein wilder Beduinenchor. Vortrefflich. Hier ist auch nichts mit Grund gegen die von der Regel abweichende Stimmenführung zu erinnern. Der schreckliche Orkan naht und bringt uns auf die Frage der Fremden einen Wehruf der Beduinen. Sulamith ermahnt sich schnell zu Boden zu werfen und nicht zu atmen; aber der Chor der Beduinen und die Fremden singen noch viel und selbst Sulamith singt mit. Das ist nun einmal in Opern so. Auch tut es das Seine; es bringt grausiges Staunen hervor und dabei hat man gute Gelegenheit, zu sehen, wie der Orkan immer furchtbarer wütet".

„Abu Kara" mag noch zu den dramatischen Frühversuchen Heinrich Dorns gerechnet werden. „Rolands Knappen" und „Bettlerin" gehen zeitlich dieser Oper voraus. Ist auch bloß ein Teil der Musik erhalten — die ganze Oper bestand aus einer Ouvertüre mit 15 nachfolgenden Nummern —, so gibt dieses überkommene Bruchstück immerhin einigen Aufschluß. Dorn ist eindeutig Romantiker geworden. Die Chromatik zeigt sich als ein schon sehr dominierendes Stilelement. Zuweilen stößt man innerhalb der einzelnen Nummern auf eine gewisse sentimentale Gemütsweichheit, wie sie dann für den späteren Dorn als romantischen Kleinmeister sehr typisch wird. Große Beachtung verdient das Moschee-Ensemble. Der Komponist zeigt hier ein viel versprechendes schönes Talent für dramatischen Anschwung und Ausdruck. Leider verfügte er in seinem weiteren dramatischen Schaffen nur über sehr wenig ähnliche gestaltende Ausdruckskraft. Daß er auch in diesem Werk verschiedentlich beeinflußt ist, zeigt sich klar in dem erhaltenen Musikfragment.

Dorn hatte mit „Abu Kara" kein Glück. Die U. A. fand am 27. September 1831 in Leipzig statt. Wie er selbst schreibt, wurde die Oper außerhalb Leipzig nirgends gegeben (vgl. II, S. 20—23 u. S. 28). Es war auch eine ungünstige Zeit, zu der „Abu Kara" das Rampenlicht erblickte. Die Cholera herrschte in Deutschland und beängstigte die Menschen. Dorn beklagte sich brieflich über die „spottschlechten Theatergeschäfte" und die „immer leeren Häuser". (Mitgeteilt auch bei Otto Dorn.)

Heroisch-tragisch

Die Nibelungen.

Große Oper in 5 Akten von E. Gerber.[55])

Personen:

Brunhild, Königin von Isenland		Sopran
Tyro, Küstenwächter auf Isenland		Baß
Ein Herold der Königin		Tenor
Günther, König der Burgunden		Tenor
Chriemhild, dessen Schwester		Sopran
Hagen von Tronegge	Dienstmannen des Königs	Baß
Volker von Alzei	Dienstmannen des Königs	Baß
Marschall Dankwart	Dienstmannen des Königs	Tenor
Siegfried, Thronerbe von Niederland		Bariton
Etzel, König der Hunnen		Baß
Ein hunnischer Krieger		Tenor (auch Bariton)

Isenländische Krieger, Mägde und Schildjungfrauen, Burgundische Fürsten, Edeldamen, Ritter, Edelknaben und Matrosen. Hunnische Krieger, Mädchen und Frauen.

Der I. Akt spielt auf Isenland.

Der II. und III. Akt, zwei Jahre später, in und bei Worms.

Der IV. und V. Akt, zehn Jahre später, am Hofe Etzels in Ungarn.

Der Text.

Auf die Idee, den Nibelungenstoff als Oper zu bearbeiten, kam Heinrich Dorn erstmals in den Anfängen seiner Kölner Tätigkeit (um 1844). Er selbst teilte das später in dem zweiten Bändchen seiner „Erinnerungen“ am Schlusse des Berichtes über die Oper „Das Banner von England“ (S. 36 mit 39) mit. Eingehendere Versuche stellte er 1846 an; zu positiven Ergebnissen gelangte er aber erst 1852 (vgl. II, S. 40 ff.). Otto Dorn gibt in der Biographie seines Vaters versehentlich das Jahr 1842 an. Theodor Kroyer legt in dem Aufsatz „Die circumpolare Oper“ die Vermutung nahe, Dorn könnte auch durch den „Entwurf von Louise Otto in der Neuen Zeitschrift (1845)“ Anregung zu diesem Stoff gefunden haben. Es dürfte sehr wahrscheinlich sein, daß Dorn durch

---

[55]) Das Polizeipräsidium Berlin C 25, Abteilung II, Meldeamt, gab dem Verfasser die Auskunft: Der Schauspieler und Schriftsteller Eduard Gerber ist am 12. 4. 1819 in Bremen geboren und am 25. 1. 1900 verstorben. Der Tod ist beim Standesamt VI unter Nr. 134 eingetragen. – Nach A. Heinrichs Almanach der Schauspielkunst war Gerber in der Spielzeit 1849/50 am Stadttheater Frankfurt/O. Zu Beginn der Spielzeit 50/51 scheint er weggegangen zu sein. In den Spielzeiten 1848/49 und 1852/53 ist er an keinem deutschen Theater als fest verpflichtet nachweisbar. Von Stadttheater und Ortspolizeibehörde Frankfurt/O. konnte mir keine Angabe gemacht werden. Auch in Nachschlagewerken fand ich den Namen nicht verzeichnet. — Nach Siegfried Goslich (S. 66) schrieb Gerber noch ein Textbuch: „Die schöne Gascognerin“ (Schaeffer, 1852).

Louise Ottos[56]) Abhandlung „Die Nibelungen als Oper" und möglicherweise auch durch Franz Brendels Darlegungen über „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper" im gleichen Jahrgang der Zeitschrift in seiner Idee bestärkt wurde. Erwähnung machte er dessen zwar nicht, verschiedene Berührungspunkte bestehen aber zwischen dem Libretto und Louise Ottos Vorschlägen.

Dorn stand mit seiner Nibelungen-Begeisterung im 19. Jahrhundert nicht als einziger da, sondern diese Begeisterung war damals in Deutschland geradezu allgemein. Zahlreich erscheint die Literatur, die das Schauspiel im 19. Jahrhundert vor der Entstehung des Gerber-Dornschen Textes aufzuweisen hat. Werke, wie Fr. Rud. Herrmanns „Die Nibelungen" 1819, Joh. Wilh. Müllers „Chriemhilds Rache" 1822, Ernst Raupachs „Der Nibelungen-Hort" 1834, Chr. Fr. Wurms „Siegfrieds Tod" 1839, legten Gerber-Dorn (nach Dorns eigener Angabe II, S. 40 ff.) ihrem Libretto zugrunde, teilweise bis zur wörtlichen Entlehnung. Später griff man auch noch zu Reinald Reimars „Kriemhildens Rache" 1853. Nach Gerber-Dorn folgten an namentlichen Bearbeitern: Richard Wagner[57]), Emanuael Geibel[58]), Friedr. Hebbel, Hosäus, Ettmüller, Arnd-Kürenberg, Wilbrandt. Nicht zu vergessen ist ferner die große Zahl der Uebersetzungen, darunter die bekannte Simrocksche Uebersetzung aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts (1827), und Neuausgaben des Nibelungenliedes sowie die vielen wissenschaftlichen Untersuchungen über

---

[56]) Bekannte Frauenrechtlerin und Schriftstellerin des 19. Jahrhunderts.

[57]) In seinem „Bericht an den deutschen Wagnerverein" (vgl. Wagner, Jul Kapp: 2, 231) läßt Wagner folgendes verlauten: „Bevor ich, im Beginne des Jahres 1853, mein Nibelungengedicht drucken und verteilen hatte lassen, war der Stoff des mittelalterlichen Nibelungenliedes meines Wissens nur einmal, und zwar bereits vor längerer Zeit, von Raupach in seiner nüchternen Weise zu einem Theaterstück verarbeitet, und als solches, ohne Erfolg, in Berlin aufgeführt worden ... Ein erstes Symptom von der Beachtung meines glücklichen Griffes tauchte mir mit dem Erscheinen einer großen Oper „Die Nibelungen" vom Berliner Kapellmeister H. Dorn auf, in welcher eine beliebte Sängerin, zu Pferde auf die Bühne sprengend, großen Effekt gemacht haben soll". — Wagners Wissen hinsichtlich der Bearbeitung des Nibelungenstoffes vor 1853 war lückenhaft. Er sucht es in seinem Bericht hinzustellen, daß Dorn erst auf den Nibelungenstoff aufmerksam geworden wäre, als es bekannt geworden, daß er bereits mit der Ringdichtung beschäftigt sei. Hierzu muß der Verfasser auf das oben Gesagte sowie auf Heinrich Dorn II, S. 40 ff. und auf Otto Dorn verweisen. Ende des Jahres 1852 war Dorn mit der Komposition der Oper fertig. Daß es ihm, als er einmal Kenntnis von dem Wagnerschen Plane hatte, sehr darum zu tun war, sein Werk recht bald vor die Oeffentlichkeit zu bringen, wer wollte ihm das verargen? Am 11. Jan. 1853 wendet sich Dorn deswegen an den König. Gänzlich übertreibt Wagner mit dem großen Effekt, den die beliebte Sängerin (Johanna Wagner), zu Pferde auf die Bühne sprengend, bereitet haben soll. Brunhild erscheint gleich zu Beginn des 2. Aktes zu Pferd — von einem Hereinsprengen keine Rede! — und wird bereits im Hintergrunde vom Sattel gehoben. Darauf begibt sie sich nach vorne zu ihrem Thronsessel. Im übrigen muß abermals auf Otto Dorn verwiesen werden, der die hier mitgeteilten unrichtigen Behauptungen Wagners größtenteils schon widerlegt hat.

[58]) Auch an Ibsens Drama „Haermaendene paa Helgeland" (1858), zu deutsch „Nordische Heerfahrt" (München 1876) sei hier gedacht.

seine Geschichte und Bestimmung. Letztere dauern noch bis auf unsere Tage an.[59]) Alles in allem genommen, eine reiche Fülle an Literatur, angesichts deren niemand bestreiten wird, daß die Vertiefung in die Nibelungensage im 19. Jahrhundert mehr denn je in Mode gewesen ist.

Mit ihren sämtlichen Vorgängern im Schauspiel teilt nun heute die Dornsche Oper das harte Los der Vergessenheit. Als Vorbild für die Anlage des Textbuches diente in der Hauptsache das Raupachsche Drama. Das Szenarium und der Chor der Burgunden im IV. Akt stammen von Dorn selbst. Die Handlung folgt in großen Zügen dem Inhalt des Nibelungenliedes.

I. Akt: Felsige Küste von Isenland und Veste Isenstein. König Günther von Burgund ist mit Siegfried, Hagen, Volker und Dankwart zur Fahrt nach Isenland aufgebrochen und will um die Hand der als unbesiegbar geltenden Königin Brunhild werben. Siegfried ist bereit für Günther den Kampf mit Brunhild zu bestehen, wenn der König ihm bei der Rückkehr Chriemhild zur Frau gebe. Siegfried gewinnt den Kampf, Günther führt Brunhild heim nach Worms.

II. Akt: Rosengarten von Worms. Brunhild und Chriemhild geraten über die Vorzüge ihrer Gatten in Streit, in dessen Verlauf Brunhild in ihrem Stolz von Chriemhild getroffen wird. Brunhild bezichtigt Siegfried und Günther des Verrates, weil man ihr die Freiheit nur „durch Lüge und Betrug“ abgerungen habe. Hagen setzt sich für die Ehre der Königin ein. Siegfried muß fallen und der von ihm einst gewonnene Nibelungenschatz in den Rhein versenkt werden.

III. Akt: Gemach in der Burg zu Worms und Gegend im Odenwald. Chriemhild möchte ihren Gatten von der Jagd zurückhalten, ängstigt sie doch ein schrecklicher Traum. Siegfried bleibt aber bei seinem Entschluß. Auf der Jagd wird Siegfried hinterhältig von Hagen ermordet. Chriemhild eilt an den Ort des Verbrechens, findet jedoch in ihrer Not keinen Rächer. Da bringt Dankwart die Kunde, es seien Abgesandte König Etzels nach Worms gekommen, um mit Günther „einen Freundschaftsbund zu schließen“.

IV. Akt: Hofburg König Etzels. Es ist der Hochzeitstag Etzels und Chriemhildens. Hierzu sind die Burgunden als Gäste erschienen. Die feierliche Begrüßung durch den Handschlag wird von Etzel und Chriemhild verweigert, sodaß die Burgunden mit dem Heimzug drohen. Etzel sichert ihnen Frieden zu, wenn sie Buße tun würden für das schwere Leid, das Chriemhild durch sie ausgestanden habe. Hagen will sein Haupt bereitwillig für den König einsetzen, doch Brunhild und alle Burgunden lehnen ab.

V. Akt: Innerer Hofraum der Etzelsburg. Auf Chriemhildens Geheiß müssen Brunhild und Günther sterben. Hagen fällt als letzter der

---

[59]) Erwähnt sei ferner Wilhelm Jordans berühmt-berüchtigter Roman „Nibelunge“ 2 Bände (1868–74). Die gespannte Sehnsucht nach etwas Großem herrschte in Deutschland schon Ende der vierziger Jahre. Louise Ottos und Franz Brendels Aufsätze in der „Neuen Zeitschrift“ 1845 sind direkte Aufforderungen ein Nationalkunstwerk, eine nationale Oper zu schaffen. Es sind Mahnrufe die Oper aus ihrer tiefen Gesunkenheit emporzureißen.

Burgunden von Chriemhilds Hand; darauf richtet Chriemhild sich selbst durch ihren Dolch.

Wie Raupach in seinem Trauerspiel, so suchten auch Gerber-Dorn das in seinem Ausmaß so gewaltige Epos in fünf Akte zu zwängen. Schon im Schauspiel stellt solch eine Beschränkung in der Anlage große Anforderungen an das Feingefühl des Bearbeiters bei der Auswahl der nur allerwichtigsten Momente. Viel schwieriger hat es noch der Operndichter. Er muß der Musik Rechnung tragen, hat also noch auf gar manches mehr im Text zu verzichten als der Schauspieldichter. Er muß sich kürzer fassen; denn die Musik braucht Platz. Seine Sprache muß stark, packend, ausdrucksvoll, leidenschaftlich sein, dazwischen wieder schlicht und zart hingebungsvoll. Im rechten Augenblick muß der Operndichter auch einmal schweigen können, um dem musikalischen Erguß ganz freien Spielraum zu belassen. Seine Personen müssen schon ohne die Musik Format haben, müssen zwingend und überzeugend erscheinen.

Dem Libretto liegt ein Stoff zugrunde, der interessant und gewaltig zugleich ist, durchsetzt mit zahlreichen lyrischen Momenten. Die Verwicklung erscheint spannend und drohend, die Lösung naturgemäß, furchtbar und grausig. Das sind im wesentlichen Gesichtspunkte, die Dorn auch später noch in seinen Schriften von einem Textbuch verlangt (I, S. 35 ff.). Gerber vermag die Forderungen allerdings nicht zu erfüllen. Dem Dramatischen steht er ziemlich hilflos gegenüber. Die Kraft großer Gestaltung geht ihm ab. Er ist nur darauf bedacht alles schön opernmäßig einzurichten. Dabei weiß er vollauf Bescheid um die Schwierigkeit der Stoffzusammenziehung, von der Wucht der dramatischen Zuspitzung der Vorgänge aber fühlt er sich wenig durchdrungen. Recht oft wirkt er da schwerfällig. W. Neumann protestiert heftig gegen die Gerbersche Bearbeitung (S. 99). Gerbers Buch ist mehr musikalisch als dramatisch. Die ganze Handlung ist mit Musik erfüllt, drängt zur Musik, muß den Komponisten also inspirieren.

Das eine Lob verdient Gerber unumwunden: Er verliert sich nicht in unwichtige Einzelheiten. Stets sorgt er für einen glatten, durch Nebensächlichkeiten unbeschwerten Verlauf der Handlung, ein Vorzug, der für die damalige Zeit viel bedeuten will.

Ein schlimmer Verstoß gegen die sinnvolle dramatische Wirklichkeit wird mit der siebenten Szene des dritten Aktes begangen. Vergeblich hat sich Chriemhild nach Siegfrieds Ermordung um Hilfe an Günther, Brunhild und Hagen gewandt. Nur noch durch ein überirdisches Eingreifen kann ihr ein Rächer erstehen. Da bringt Dankwart die Kunde von der Ankunft der hunnischen Abgesandten am burgundischen Hofe. Dankwart (zu Günther):

> „Des Königs Etzel Abgesandte bitten
> In deiner Burg um gnädiges Gehör.
> Sie kommen, einen Freundschaftsbund zu schließen,
> Womit die Gottesgeißel dich will ehren."

Chriemhild:

> „So hast du, hoher Himmel, mich verlassen?
> Schickst du mir, Hölle, deinen treu'sten Sohn?

Seid ihr entsetzt ob dieser Kunde?
Kennt ihr des Heiden Freundschaftsruf?
Es ist die Hölle, die ihn schuf —
Von ihr kommt Heilung meiner Wunde.
So mag sie alle euch verschlingen,
Und Etzels Schwert mir Rettung bringen!"

Unter dem Anerbieten des Freundschaftsbundes hat man sich doch wohl eine persönliche Ehrung Günthers durch Etzel vorzustellen. Den Freundschaftsbund sogleich als eine Werbung Etzels um Chriemhild ansehen zu wollen, wäre ein Unding, da Etzel noch nichts vom eben erfolgten Tode Siegfrieds wissen kann. Wäre es dennoch eine Werbung, so müßte Chriemhild sehr gefühlsroh erscheinen, wenn sie diese vor dem Leichname Siegfrieds nicht schroff zurückweisen würde. Wenn Chriemhild in dem hunnischen Anerbieten das letzte Mittel ihrer Genugtuung erblicken würde, so ließe sich nichts dagegen einwenden. Daß sie aber glaubt, das fremde Anerbieten sei einzig und allein ihretwegen erfolgt, muß zu der Annahme führen, es wäre eben mit dem Freundschaftsbund sogleich eine Werbung gemeint. Diese Szene ist nicht allgemein eindeutig verständlich. Der vierte Akt zeigt bereits Chriemhild am hunnischen Hofe. Es ist ihr Hochzeitstag mit Etzel. Demnach muß man nachträglich doch glauben, der Freundschaftsbund wäre sogleich als Werbung gedacht gewesen. Wenn nicht, so besteht zwischen den zwei Akten eine empfindliche Lücke: es fehlt die ausgesprochene Werbung Etzels um Chriemhild. Es ist also an dieser Szene etwas nicht wahr und klar und deshalb ist sie dramatisch unmöglich. Dagegen soll nicht geleugnet werden, daß eben diese Szene innerhalb des dritten Aktfinales sehr willkommen sein kann zu einer musikalischen Höchststeigerung. Selbstverständlich wird die bedeutungsvolle Rolle des Wunders in der romantischen Oper anerkannt (z. B. „Lohengrin" erster Akt). In Gerbers Buch ist aber die Absicht des Wunders nicht klar; durch den Eintritt des Wunders bleibt dem Verständnis immer noch eine Lücke offen.

Neben dieser unwahren Szene enthält das Libretto einzelne Momente, die vom strengen Standpunkt aus beurteilt, ebenfalls bedenklich sind. Zu diesen gehört vor allem der rasche Umschwung Brunhilds in der neunten Szene des ersten Aktes. Brunhild hat den Kampf verloren. Günther naht sich ihr, wird aber abgewiesen. Doch als er ihr die Pracht des Rheines schildert, wird sie wie umgewandelt: sie reicht ihm beide Hände, sieht ihr Glück aufkeimen, und schon „jauchzt das Leben" usw. Diese unverhoffte Wandlung wirkt opernhaft im schlechten Sinne. Recht opernhaft mutet Chriemhildens Erscheinung an der Stelle des Verbrechens an. Man denke: Chriemhild, begleitet von nur ein paar Hoffrauen, verläßt Worms und irrt kreuz und quer im Odenwald umher ihren Mann zu suchen. Grenzt das nicht allzusehr an Schauderromantik? (Ein ähnlicher Fall in Bizet's „Carmen"! Auftritt Micaelas in der Felsschlucht.)

Die Sprache ist in der Hauptsache bewegt. Soweit Gerber Verse mehr oder minder getreu aus dem Original und den verschiedenen vor-

handenen Bearbeitungen herübernimmt, verfährt er höchst geschickt damit. Dorns eigene Meinung hierüber (II S. 40 ff.) kann man nur bestätigen.

Geradezu ungeschickt muß man jedoch Siegfrieds Worte in der vierten Szene des ersten Aktes nennen. Siegfried hat sich bereit erklärt für seinen König den Kampf mit Brunhild zu wagen. Günther leuchtet das Anerbieten noch nicht ganz ein; daher seine Worte:

„Stellst aber du dich in die Schranken —
Wie kann denn krönen mich der Preis?"

Darauf antwortet Siegfried:

„Das laß nicht kümmern die Gedanken;
Ich führ' es auch — hier der Beweis!"

Nun berichtet Siegfried von seinen Heldentaten.[60]) Diese Stelle hätte Dorn ausmerzen müssen. Jeder derartige Uebergang zu einer abgeschlossenen musikalischen Kunstform wirkt plump. In der italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts muß man ähnliche Fälle oft genug in Kauf nehmen. Im 19. Jahrhundert ist man aber doch in dieser Beziehung schon etwas weiter in der Entwicklung vorgeschritten.

Daß Gerber-Dorn Louise Ottos Abhandlung aller Wahrscheinlichkeit nach kannten, trotzdem Dorn davon nichts erwähnt, ersieht man daraus, daß sich zwei der von Louise Otto gemachten Vorschläge in dem Textbuch verwirklicht finden. Louise Otto schreibt: „ . . . Ich hielt es für angemessen, die alten urdeutschen Worte wie: Minne, Tecke, Maid, hei! Isenland statt Island, Märe etc. beizubehalten, ja sogar die alten Reime, welche im ganzen Nibelungenlied wiederklingen, hier und da mit aufzunehmen, wie: Maid und Leid, Weib und Leid, Tod und Not usw. Ebenso können die gewaltigen Menschen der Nibelungen nicht in modernen Wendungen sprechen und über ihre Gefühle nicht mehr reflektieren, als eben nur gerade notwendig ist, um dem modernen Bewußtsein ihre schnellen Handlungen nicht als ganz unmotiviert erscheinen zu lassen." — Was den ersten Punkt anbelangt, so lassen sich Schritt auf Schritt im Textbuch Belege hierfür aufzeigen. Auch die zweite Forderung wird genau eingehalten, haftet doch all den männlichen Personen, Etzel ausgenommen, ein nüchterner, klobiger, schwerfälliger Zug an. Es sind altdeutsche Reckengestalten.

Nicht unerwähnt bleibe eine dichterische Variante Heinrich Dorns! Der Gegenstand, der im Streite der beiden Frauen den Ausschlag herbeiführt, ist ein Ring, den Chriemhild triumphierend der Rivalin entgegenhält. Diesen Ring, in dem Brunhilds Name in Runen zu lesen ist, hat Siegfried unbemerkt beim Kampf auf Isenland der Heldin abgestreift. In der heftigen Erregung über ihre Niederlage wirft Brunhild allen

[60]) Siegfried schildert dem König, daß er Brunhild mittels der Tarnkappe besiegen wolle. Sieht man nun zwar in Wirklichkeit nichts von der Vorführung des Wettkampfes und demnach auch nichts von der Anwendung der Tarnkappe, so ist es doch interessant, daß auf das berühmte, zaubervolle Kleidungsstück wenigstens in der Rede nicht Verzicht geleistet wird. Kroyer hebt in seinem Aufsatz über „die circumpolare Oper" den Gebrauch der Tarnkappe als ein Beispiel schwacher Romantik hervor.

festen Schmuck, den sie am Leibe trägt, in den Rachen des Götzenbildes Fenris. Daß der Ring nicht mehr darunter ist, kann sie in ihrer Verwirrung nicht merken. Bei seiner Rückkehr überreicht Siegfried den Ring an Chriemhild, ohne ihr zu sagen, in wessen Besitz er einstmals war, und ohne zu wissen, daß in ihm Brunhilds Name eingeritzt ist. — Diese Variante stammt von Dorn selbst. Er weicht hiermit nicht bloß vom Epos, sondern auch von Raupach ab. In seinen „Erinnerungen" (II, S. 40 ff.) begründet Dorn seine Handlungsweise damit, daß er so die „Ehre des Helden" zu retten glaubt, „der im Original mehr naiv als heroisch aus der Schule schwatzt". Vergegenwärtigt man sich, wie die anderen Nibelungen-Bearbeiter diese Episode dargestellt haben, so darf man mit gutem Grunde behaupten, daß die Dornsche Lösung sehr geschickt und geschmackvoll ist. Raupach verzichtet auf den Ring (im Epos bekanntlich Ring und Gürtel) und hält nur am Gürtel fest, den Chriemhild beim Streite plötzlich aus ihrem Gewande hervorreißt. Beispielsweise verwendet auch Hebbel nur den Gürtel und gelangt dabei zu einer sehr eigenartigen, nicht gerade glücklichen Szene zwischen Siegfried und Chriemhild.

Beziehungen zu Wagners „Götterdämmerung" sind in Gerbers Buch rein handlungsmäßig vorhanden, allein sie sind sehr geringfügiger, meist äußerlicher Natur. Es wäre wenig gewinnbringend, sie im einzelnen aufzuführen. Der Grundgedanke der „Götterdämmerung" besteht darin, zu zeigen, daß auch der „herrlichste Held" dem Fluche, der über den goldenen Nibelungenreif ausgesprochen ist, zum Opfer fällt. Der Ring wird schließlich wieder in den Schoß seines Urbesitzers zurückgegeben. Wagner verflicht in seine Tetralogie seine eigene Weltanschauung und macht so auch nach dieser Seite sein Werk problematisch. Gerbers „Nibelungen" dagegen erscheinen höchst unproblematisch. Sie wollen nichts weiter sein als ein Textbuch zu einer deutschen Oper unter möglichst getreuer Beobachtung des gewaltigen nationalen deutschen Stoffes. Größtmögliche Chronistentreue stellen Gerber-Dorn mit in die vorderste Linie bei Abfassung des Textbuches, wie schon Kroyer in seiner besagten Abhandlung feststellte. Dorn, dessen Absicht es ist, den Deutschen eine nationale Oper zu schenken, tut sich darauf auch viel zugute und betont das namentlich der Wagnerschen Tetralogie gegenüber, von der er ausdrücklich hervorgehoben wissen will, daß sie „nach dem Sagenkreis der isländischen Edda und den Fabeln der nordischen Mythologie, aber ganz ohne Rücksicht auf das altdeutsche Heldengedicht gearbeitet" sei (II, S. 40 ff.).

Die Stimmcharaktere in Dorns „Nibelungen".

König Günther ist ein Scheinheld. Er steckt sich hohe Ziele, denen er nicht gewachsen ist; dabei fühlt er seine Schwäche und meidet die Gefahr. Dorn faßt Günther als Tenor auf und zwar wohl in erster Linie als Gegensatz zu Etzel. Mit Recht zeichnet er ihn nach seinem ganzen Wesen von weichlicher Natur; denn heldische Züge besitzt Günther keine. Im Vergleich zu Volker ist Günther der tiefere Tenor. Denkt man sich aber Günther in seiner Rolle nicht viel eher als lyrischen Bariton? Man stellt sich gefühlsmäßig beim Lesen einer Königsrolle fast durch-

gehends einen tieferen Stimmträger als dafür geeignet vor. Königsrollen sind zumeist für Bassisten geschrieben. Nach Martin Kunath, der in seiner Dissertation auch dem Verhältnis zwischen Rolle und Stimmcharakter sein Augenmerk zuwendet, ist eine wesentliche „Bedingung für die Stimmverschiebung aus dem Tenor nach dem Bariton bei gleichbleibendem Charakter ein reiferes Alter des Liebhabers“ (S. 72). Von den vier männlichen Hauptpersonen des „Nibelungen“-Textbuches, den Helden Günther, Siegfried, Hagen, Etzel, sind drei zugleich auch Liebhaber, davon wieder zwei Könige. Günther ist älter als Siegfried. Seine Eigenschaft als König drückt ihm den Stempel größeren Ansehens auf. Ihm ziemt Weltklugheit und bei aller Strenge doch auch väterliche Güte. Das alles macht aus ihm mehr einen Bariton als einen Tenor. Daß er sich aber stets von seiner Umgebung beeinflussen läßt und nur ein Scheinheld genannt werden muß, schließt die Möglichkeit des Heldenbaritons aus und zwingt zu dem hierfür einzig richtigen Fach des lyrischen Baritons.

Teilweise mißglückt ist dem Komponisten, noch mehr als dem Dichter, die Gestalt Siegfrieds. Man muß sich doch bei der Ankunft auf Isenland den Helden immerhin als im angehenden Mannesalter stehend denken. Bei Gerber erscheint er wesentlich jünger; wenigstens lassen seine anfangs recht kindischen Worte eine solche Vermutung aufkommen. Siegfried spricht zu Günther:

„Schenk mir zum Weib dein Schwesterlein,
Du weißt, wir lieben uns mit reinem Feuer,
Für Chriemhild ist kein Opfer mir zu teuer.“

So spricht nicht der Held der Sage. Hernach legt man ihm die schon bekannten, prahlerischen, ungeschickten Verse in den Mund. — Siegfried ist eine Kraftnatur, ein Naturbursche; heiter sein Gemüt, offen seine Gesinnung. Was macht Dorn? Er denkt sich Siegfried als Bariton und zerstört so mit einem Schlage den prächtigen, sonnenhellen Naturburschen, als den man ihn aus der Sage kennt. Wenn Marschner seinen Hans Heiling, den allen frohen Genüssen und heiteren Freuden abholden, engherzigen Grübler, der zugleich Beherrscher der Erdgeister ist, als Bariton auffaßt, so hat das einen berechtigten tiefen Sinn. Den Prachtmenschen Siegfried aber als Bariton einem glaubhaft machen zu wollen, ist eine starke Entstellung seiner Natur. C. A. Mangold faßt Siegfried in seiner „Gudrun“-Oper (1850) als Tenor auf, von Wagner gar nicht zu sprechen.

Die Titel- bzw. die Hauptpartie einer Oper in die Hände eines Baritonisten zu legen, wird in der Romantik des 19. Jahrhunderts zu einer Modegepflogenheit. (Vgl. Gaartz S. 27.) Den eigentlichen Anfang macht der „Don Giovanni“ Mozarts. Man denke daraufhin an Partien wie Huldbrand, Faust, Vampyr (Lindpaintner und Marschner), Hans Heiling, Holländer. In der Pariser großen Oper kommt Tell dafür in Betracht. Warum es falsch erscheint, Siegfried als Bariton auszugeben, dafür gibt Kunath die Begründung: „Wenn das Lyrische das Charakteristische des Tenors ist, dann bleibt als das Kennzeichnende des Baritons das Heldische. Kampf und Sieg oder Kampf und Niederlage sind

die Schicksale der Helden-Bariton-Rollen (S. 73). Sobald das Jugendliche des Helden besonders betont wird, wird aus dem Bariton ein (Helden-)Tenor. Der wesentliche Unterschied vom lyrischen Tenor liegt aber darin, daß die Liebe nicht das Ausschlaggebende ist, sondern das Heldische es bleibt. Nicht das Schicksal der Liebe zweier Menschen, sondern das Schicksal eines Helden liegt zugrunde" (S. 73/74).

Etzel ist tiefer Baß, Hagen tiefer, seriöser Baß. Brunhild und Chriemhild sind Soprane, wobei es gut wäre, wenn beide Partien mit zwei gleichwertigen hohen Sopranen besetzt werden könnten. Volker (lyrischer Tenor) und Dankwart (Baß) gelten als Nebenpersonen. Beide treten nur ganz gelegentlich auf.

Die Musik.

Im Schaffen Dorns bilden „Die Nibelungen" äußerlich den Höhepunkt. Sie sind zwar nicht sein einheitlichstes, wohl aber sein erfolgreichstes Bühnenwerk. Er wagt sich hier an einen großen deutschen Stoff, an das größte Altdeutsche Heldenepos. Es drängt sich daher zunächst die brennende Frage auf: Ist Dorn als dramatischer Komponist diesem gewaltigen Vorwurf wirklich gewachsen? Die Antwort darauf muß negativ ausfallen: Dorns dramatische Kraft reicht nicht vollständig aus, die mit der Entwicklung der Handlung sich ergebenden Aufgaben überzeugend zu lösen. Er versagt an großen, schwerwiegenden und versagt an kleinen, leichter befundenen Momenten.

Das erste schwerwiegende Moment ist mit der Ermordung Siegfrieds gegeben, die dramatisch als vollkommen unzulänglich, als mißglückt angesehen werden muß. Unter einem ff-subito nach oben stürmenden D-Dur Lauf aller Streicher stößt Hagen dem ahnungslosen Helden Siegfried das Schwert in den Rücken. Darauf verständigt der finstere Ritter das Gefolge. Das Hornsignal über dem langehaltenen „Fis" der Bässe im gemächlichen allegretto widerspricht ganz und gar der erregten, gespannten dramatischen Situation. Es darf Hagens Hornsignal nicht sentimental traurig klingen, sondern soll als allegretto seelenruhige Gemütsverfassung vorspiegeln. Töne, aufrichtigen Mitleids für seinen Helden, findet Dorn nicht. Dagegen läßt er ihn die Verblendung der Burgunden schmerzlich bedauern. Stockend sind zuletzt die Worte des Sterbenden. Mit dem Zitat des Schwures (Hagen: „Ich hielt wie du an Ehr' und Treu', Gott stand dem Schwur in Gnaden bei".) schließt die Nummer. Dorn vermag keine Vorstellung von der Größe des ungeheueren Verbrechens zu geben, das Hagen vollbracht hat. Mit seiner musikalisch unzulänglichen Darstellung erzeugt er unmöglich auch nur die Spur des tiefen Schmerzes, der den Beschauer naturgemäß beim Anblick des schuldlos tödlich Getroffenen befallen muß. Der bekannte Kritiker Rellstab erklärte sich schon 1854 nicht zufrieden mit Dorns Auffassung von der Ermordung Siegfrieds. Rellstabs Ansichten decken sich in diesem Punkte größtenteils mit denen des Verfassers.

Wie wäre es, wenn man diese dramatisch so ausschlaggebende Stelle folgendermaßen anfassen würde? Siegfried sinkt getroffen zusammen. Hagens Hornruf würde vorerst noch unterbleiben, dafür aber müßten Siegfrieds Prophezeiung und letzte Worte angereiht werden. Anstatt der

Schwurreminiszenz Hagens müßte ein, wenn auch nicht langes, Orchesterzwischenspiel folgen, das mit wahrhaft packender Sprache erschütternd wirkte vor Schmerz und Mitempfinden mit dem feig Ermordeten. Mitten in den Höhepunkt dieses Trauergesanges hätte dann der Hornruf des bis dahin vor plötzlichem Entsetzen ob der Prophezeiung und infolge jäh ernüchterten Bewußtseins wie versteinert dastehenden Hagen zu fallen, jedoch nicht als allegretto, sondern in einem von heftigem Erregen sehr beschleunigten Tempo. Wie aus der Ferne kommend, müßte dieses Signal sogleich beantwortet werden, dann aber immer stärker und stärker. Ein wuchtiges Anschwellen müßte erfolgen, bis zuletzt das königliche Jagdgefolge in hellster Aufregung in die Szene hereinstürzen würde. Die weitere musikalische Anlage könnte beibehalten werden.

Eine andere Lösung ließe sich noch denken, wenn man Chriemhildens Auftreten am Schreckensort vermeiden wollte. Unmittelbar auf Siegfrieds Worte „Verrat! ich sinke", müßte das oben erwähnte Orchesterzwischenspiel mit Hagens Hornruf als Höhepunkt folgen, anschließend das Jagdgefolge herbeistürzen. Hagen bezichtigt sich der Tat, das Gesinde spricht ihm das Recht zu. Da bäumt sich Siegfried im Todeskampfe noch einmal auf zu drohender Prophezeiung und zu letztem Gedenken an Weib und Kind. Jähes Entsetzen und unheimliches Grausen müßte sich der Dastehenden bemächtigen. Die Musik hätte in eine düstere, erschütternde Trauermarschweise überzugehen, während welcher der Leichnam nach Worms fortgetragen würde. Ueber diesem Bilde müßte sich langsam der Vorhang senken. Selbstverständlich hätte dann der nächste Akt mit der Szene der trauernden Chriemhild in Worms zu beginnen. Diese zweite Lösung ist zwar wagnerisch; allein sie ist auch die einzig korrekte. Auf diese Art wird dem Hörer das furchtbare Verbrechen Hagens in seiner ganzen Größe vor Augen geführt und ein Komponist, dem dramatisches Blut in den Adern fließt, könnte daraus etwas machen. Dorn dagegen behandelt die Ermordung seines Helden als einen ganz gewöhnlichen Vorgang; er versteht dramatisch nichts damit anzufangen. Seine musikalische Auslegung trägt nicht den Stempel des absolut Zwingenden, sie erschüttert nicht. Vollends widerspricht der gemächliche Hornruf der Größe der Spannung.

Das zweite Moment hat man in den Klagen und Bitten Chriemhildens zu suchen. Den drei Bittgesängen haftet, im Zusammenhang betrachtet eine große äußere Einförmigkeit an. Es müßte sich von der ersten über die zweite zur dritten Bitte hin eine Linie der inneren Steigerung feststellen lassen; man gewahrt aber tatsächlich ein merkliches Nachlassen und das zu einem Augenblick, in dem Chriemhild nach jeder Abweisung immer mehr noch ihre ganzen Kräfte aufbieten müßte, um vielleicht doch bei jemandem Gehör zu finden. Jedenfalls dürfte sich Dorn in den drei Bittversuchen nicht mit nur leicht stützender Orchesterbegleitung begnügen (gebrochene Akkordtriolenbewegung). Besonders der dritte Bittgesang läßt harmonisch jedes tiefe und steigernde Element recht empfindlich vermissen. (Nichts als Tonika und Dominante. Dominante und Tonika in den ersten 14 Takten). Vorhanden ist im Gesange Chriemhildens nur eine planmäßige äußere Steigerung von einer Bitte zur anderen. In der ersten Bitte verlangt Dorn bei den Worten „ . . . höre

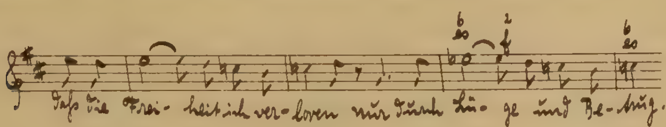
mich Hilfe schrei'n" und „gib mir Gerechtigkeit" das „a^2", in der zweiten Bitte fordert er „b^2" („bestrafe du"), in der dritten endlich erhebt sich die Stimme Chriemhildens bis zum „c^3" („räche ihn und mich"). Dorn versagt hier als Dramatiker; er gerät bei der Schilderung dieser größten Seelennot Chriemhildens in ein sehr leeres Musizieren.

Das dritte Moment ist mit der Ermordung Hagens gegeben. Mit ihr weiß Dorn dramatisch nichts anzufangen. Chriemhild „zieht den Dolch und ersticht Hagen". Dieser Vorgang müßte ausgefüllt sein mit schneidender, heftiger, leidenschaftlicher Musik, die in den erlösenden Quartsextakkord (Hagen fällt) ausmünden würde. Chriemhild ist doch von einem Blutrausch befallen. Dorn ergeht sich zuvor in einem hohlen Tonleiterlauf der Streicher (ohne Kb.) — ein plumpes und billiges Mittel —, in der entscheidenden Sekunde schweigt er (Fermatenpause), hernach erklingt der aufatmende, befriedigende Quartsextakkord. Das ist alles, was der Komponist zum Fall des letzten Burgunden zu sagen weiß.

Das sind drei ganz hochwichtige Momente aus dem Verlauf des Werkes, bei deren musikalischen Ausdeutung Dorn als Dramatiker sich ohnmächtig zeigte. Aber auch verschiedene kleinere dramatische Versager begegnen dem prüfenden Blicke. So bleibt z. B. in II, 5 (Rezitativ und Szene) der Komponist einmal hinter dem Textdichter zurück. Brunhild singt:

„Du darfst noch fragen, was geschehn?
Chriemhild — sie hat die Schmach entdeckt,
Durch den Ring es mir bewiesen,
Der an ihrem Finger steckt,
Daß die Freiheit ich verloren
Nur durch Lüge und Betrug."

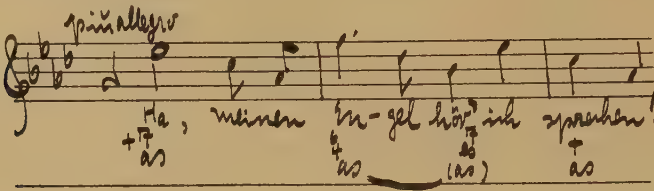
Spricht man sich diese Verse ausdrucksvoll vor, so wird sich von selbst herausstellen, daß sich der Vortrag gegen den Schluß immer mehr steigern muß, da sich ja auch die Worte mehr und mehr zuspitzen. Der Höhepunkt fällt auf das Wort „Betrug". Dorn geht anfangs recht trefflich zuwege; aber gegen den Schluß zu sackt er kläglich ab.



Das ist kein Höhepunkt. Die Rückkehr in den Sextakkord von c-moll ist undramatisch. Hier wäre eine intensive harmonische Wendung am Platze, zumindesten ein verminderter Septakkord. Ganz unzulänglich verhält sich die Singstimme. Man erwartet unbedingt einen verminderten Quint- oder Sept-Sprung von h^1 aus aufwärts. Brunhild gibt in ihrer Antwort an den König nicht bloß ihrem Zorne, sondern namentlich auch ihrem tiefen Abscheu Ausdruck und am meisten verabscheut sie gerade das feige Hintergehen. Dorn deutet dies nicht im leisesten an; er versagt hier vollends.

In derselben Nummer läßt sich noch ein zweites Mißglücken aufzeigen. Textbuch und Partitur enthalten die Bemerkung: „Anfänglich schüchtern, dann mit steigendem Affekt“ soll Chriemhild sich rechtfertigen. Dorn löst diese Aufgabe nicht einwandfrei. Er beginnt zu spät mit der Steigerung und muß dann sehr ruckartig verfahren („dein Name stolzes Weib, Brunhild“). Er verstößt hier gegen die dramatische Wirklichkeit; denn er bewahrt zu lange phlegmatische Ruhe. Musik ist neben rhythmischem auch ein dynamisches Geschehen. Verfehlungen gegen die Dynamik sind zugleich Verfehlungen gegen die Wahrheit des Ausdrucks.

In II, 7 (Rezitativ) vermag Dorn mit der Art der Rede Brunhildens nicht zu überzeugen:



Brunhild springt bei diesen Worten auf — nachdem sie sich vorher in äußerster Erregung zu Füßen Günthers geworfen hatte — und stößt ihre Worte in garadezu sadistischer Freude heraus. Nach Dorn müßte man annehmen, daß sie bloß zufrieden lächeln würde. Mit einer harmlosen Kadenz nach As-Dur ist hier nichts zu erreichen.

Wo im allgemeinen der Textdichter sich schwach zeigt, leistet der Komponist meistenteils auch nichts Ueberwältigendes. Das bestätigt der Auftritt Chriemhildens an der Stätte des Verbrechens (III, 5). Der thematische Gedanke, den Dorn in den ersten Violinen einführt, könnte recht gut in einem ganz anderen Zusammenhang ebenfalls zu finden sein. Er entstammt der Ouvertüre (die Ouvertüre fällt vor die Entstehung der Oper!) und hat dort die Rolle eines Ueberleitungsgedankens. In der Ouvertüre ist dieses Thema am Platze, hier aber schlägt es fehl. Es verträgt sich nicht mit der augenblicklichen Stimmung, ist innerlich zu schwach und ermangelt der dramatischen Aufgeregtheit. Wenn Dorn zum Schluß eben den von den Violinen gebrachten, als piu vivo gedachten Gedanken jetzt im largo assai der Oboe übergibt mit der Forderung „lamentabile“, so ist das dabei herauskommende lamentabile mehr oder weniger bloß Illusion. Die vier Takte largo assai wirken als Flickwerk. Da steht beispielsweise in der Partitur: „Chriemhild sinkt an der Leiche nieder“, bald darauf: „nach Erholung des heftigsten Schmerzes“. Was die Musik ausdrückt, ist zwar ein momentaner Aufschrei mit Andeutung — mehr kann man es nicht nennen — einer kleinen schmerzlichen Wendung. Sofort beginnt ein diminuendo, den Gedanken nochmals wiederholend, hernach folgt die fragwürdige Oboe. Das ist alles, was der Komponist an Mitgefühl für die vom Schicksal so schwer geschlagene Chriemhild aufbringt. Es hat solches weniger mit Sparsamkeit in der Verausgabung denn mit mangelndem dramatischen Empfinden zu tun.

Chriemhild vernimmt von Hagen die furchtbare Kunde, daß Siegfried von ihm ermordet worden ist. In höchster Verzweiflung bricht sie in die Worte aus (III, 6):

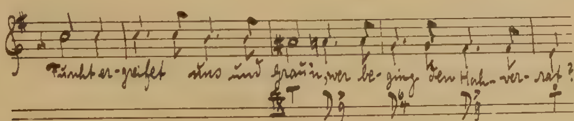
„Du, Hagen! Weh ein doppelter Verrat!
So spreng' ein Blitz des Himmels Wölbung!
Herr, du mein Gott, send' einen Rächer mir"!

Hier wagt Dorn anfangs einen starken dramatischen Anlauf, bleibt aber plötzlich stecken, und zwar da, wo Höhepunkt sein müßte („Gott, send einen Rächer mir!"). Er klebt im gewonnenen Tremolo auf „e-g", statt besser die Chromatik über „gis" und „a" zum „b" weiterzuführen. Dieser Fall spricht für sich: Dorn möchte einen Höhepunkt dramatisch erreichen, allein seine Kraft reicht nicht aus. Auf halbem Wege muß er haltmachen.

Man kann durchaus auch nicht behaupten, daß der Komponist das unerwartete Ereignis der Meldung Dankwarts rein musikalisch in der Erfindung erschöpfend behandelt. Er steht ihm sogar ziemlich hilflos gegenüber. Zwar macht er aufmerksam auf das Außergewöhnliche (darüber später), doch gibt er kein genaues, überzeugendes Bild davon. Er musiziert; die außergewöhnliche Größe des Ereignisses bleibt er in seiner Darstellung schuldig. Ueber unisone Streicher im punktierten Rhythmus stößt er nicht vor.

Der Anfang des Duetts II, 3, der ohnedies nicht durch eine glänzende Erfindung leuchtet, erscheint zu gemütlich. Brunhild hat von Chriemhild erfahren, wer sie im Kampf auf Isenland besiegte. Mit der schweren Halbtaktpause trifft Dorn ins Schwarze. Brunhild ist für einen Augenblick wie vom Schlag gerührt; erst darauf entringt sich ihrer Brust ein Aufschrei. Wenn nun nicht gleich die ersten Violinen in ihren Triolen presto aus der Höhe herabstürzen, erwecken sie einen lächerlichen Anschein. Ein höhnischer Zug blitzt in Chriemhildens Antlitz auf, als sie wahrnimmt, daß Brunhild bis in die Seele getroffen ist. Dorns ganze Orchestereinleitung zeigt sich als allegro non troppo ohnmächtig.

In eben dieser Nummer verstößt Dorn sogar gegen sein eigenes Prinzip:



Es ist die Frage, ob er mit dieser absteigenden melodischen Linie das Wesen der in den Worten liegenden Frage trifft. Die Antwort fällt negativ aus. Zum ersten läuft der Frage das Herabsteigen in den Grundton der Molltonika zuwider. Besser wäre statt dessen der Halbtonschritt zurück zur Terz. In allen Harmonielehren findet man bestätigt, daß der Schluß in der Terzlage weich und infolgedessen unentschieden und fragend wirkt. Zweitens will zur musikalischen Erfassung der Frage die Harmoniefolge D-T im allgemeinen überhaupt nicht passen. Die kleine Kadenzformel D-T ist die lapidarste aller Harmoniefolgen. Sie trägt in

sich den Charakter dermaßen großer Entschiedenheit, daß sie nur Bejahung und Verneinung kennt. Nicht gut vermag sie dagegen ein Mittelding zwischen beiden Urteilen, nämlich eine Frage auszudrücken. Mit dieser kritischen Ausstellung hat der Verfasser nicht bloß seine eigenste Ansicht kund getan, sondern auch diejenige Dorns. Als unwiderlegbarer Beweis hiefür dient Dorns Abhandlung über „die große Arie der Agathe“ (VI., S. 94). Er schreibt da: „ . . . Darauf beginnt das Rezitativ der Agathe mit den Worten: „Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn gesehn“. Diese Reflektion wird von vielen Sängerinnen als Frage behandelt, da auch in einigen Klavierauszügen . . . das Fragezeichen dahinter steht; . . . Das ist falsch; denn hätte der Dichter wirklich ein Fragezeichen dahinter gestellt, so hat doch der Komponist sich offenbar nicht daran gekehrt, sondern vielmehr die Redeweise so aufgefaßt, wie schon einmal früher in seiner Silvana: „Wie war ich so heiter, so fröhlich, als Liebe zuerst mir gelacht“. Die melodiöse Frage im „Freischütz“ . . . würde an und für sich dem fragenden Ausdruck nicht entgegentreten; aber die Rückkehr der Harmonie nach dem Dreiklang der Tonika spottet jedes Fragezeichens . . .“ Man sieht, wie fein Dorn am fremden Kunstwerk beobachtet, am eigenen aber versagt.

Im 19. Jahrhundert entstehen und gedeihen die Liedertafel-Vereine. Als Beispiel sei hier der 1808 von Zelter ins Leben gerufenen Berliner Liedertafel gedacht! In allen Städten Deutschlands tun sich ähnliche Vereine auf. (Vgl. Bücken, S. 3.) Die deutschen Komponisten schreiben Männerquartettlieder, Männerchöre, Frauenchöre usw. Es bildet sich der Liedertafelstil heraus, wie man ihn noch heutigen Tages in bestimmten Kreisen kennt. (Dorns Schaffen weist rund ebensoviele Chorlieder etc. als Sololieder auf.) Dieser Liedertafelstil macht sich rasch in der romantischen Oper breit und beschränkt sich da nicht bloß auf Chorsätze, sondern tritt auch innerhalb von Ensemblenummern ohne Chor ganz unverblümt in Erscheinung. Das Quintett I, 7 der „Nibelungen“ liefert einen Beweis hierfür. (Volker-Günther-Dankwart-Siegfried-Hagen.) Was am stärksten an dem Quintett stört und was zugleich auch am meisten den Männerchorstil typisch macht, ist das fast restlose Miteinanderlaufen der fünf Stimmen in gleichen Notenwerten. Ueber die damalige Geschmacksrichtung hinweg muß man Dorns Vorgehen für eine starke Entstellung der Nibelungengröße halten; denn er zieht das altdeutsche Reckentum in eine allzu bürgerliche Lebenssphäre herab. W. Neumann, der sich auf der einen Seite über das Gerbersche Textbuch ereifert, erkennt auf der anderen Seite den bürgerlichen Gesang der Nibelungenhelden an und hält das Quintett für „wundervoll“ (S. 104).

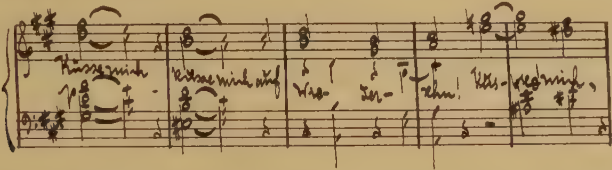
Ebenso gibt Dorn in der Kavatine Günthers (I, 11) eine seltsame Vorstellung von altgermanischer Einfachheit. Durch einen sentimentalen Effekt (Anwendung der Solo-Violine im Oktavabstand über den ersten Violinen) treibt er den ohnedies schon sehr weichen Charakter der Nummer auf die Spitze. Daraus ersieht man, daß er ganz aus dem Geschmack seiner Zeit heraus an seinen Vorwurf herantritt. Neumann nennt „die wunderschöne Kavatine“ eine „prächtige Liebeswerbung Günthers, die der Komponist mit allen Reizen seiner Kunst geschmückt hat“ (S. 108).

Im Duettino Brunhild-Günther (I, 13) erscheint das Charakterbild Brunhilds verzerrt. Brunhild muß auch in seligen Liebesgefühlen immer noch das mannhafte Weib sein, nie darf sie weich erscheinen. Zu süßen Worten läßt sich aber nicht gut eine herbe Musik schreiben. Dorn, der hier Gerbers minderwertige Reimereien hinnimmt, komponiert nur die Textbearbeitung, von der Größe des Originals ist er gleich Gerber meilenweit entfernt.

Vollkommen entstellt werden die Charaktere in III, 1 (Duett Chriemhild-Siegfried). Zum allermindesten hätte Dorn solch kitschige Verse wie:

„Süßes Weib, nun laß mich gehn,
Süßer Mann, so willst du gehn. —
Küsse mich — auf Wiedersehn!"

glatt ablehnen müssen. Er akzeptiert aber dieses widerliche Gerede; die Musik macht das Ganze gar unerträglich und geschmacklos. Der absoluten Musik an und für sich schon ist es bis zum Ueberdruß möglich ins Sentimentale und Süßliche auszuarten, aber heillos und katastrophal werden solche Töne, wenn ihnen noch dementsprechend gehaltene Worte unterschoben werden:



Selbst wenn Chriemhild tatsächlich so ein naiv-sentimentales Wesen gewesen wäre, müßte den Autoren die Pflicht obliegen, den Charakter dieser Frau zu veredeln. Für einen bösen Verstoß muß man es ferner erachten, Siegfried zu einem schmachtenden Operettenhelden herabzuwürdigen. Ansätze dazu finden sich bereits im ersten Akt („Schenk mir zum Weib dein Schwesterlein"). Nie und nimmer hätte solch eine Stelle in die Oper gehört, welche doch allezeit die gehobenere und gehobenste musikalische Kunstform sein wollte. Siegfried, die heroischste Gestalt der deutschen Sage, in ihrem Charakter so zu verzerren, ist ein schwerwiegendes Vergehen. Die obige Stelle bildet den Tiefpunkt der Oper. Sie mag als Beweis einer bis zum Aeußersten getriebenen Gefühlsweichheit eines auf Abwegen sich befindenden Zeitgeschmackes dienen. Der Komponist wird sich solcher Verzerrung nicht bewußt; er glaubt fest an die „Wahrheit seines Ausdrucks".
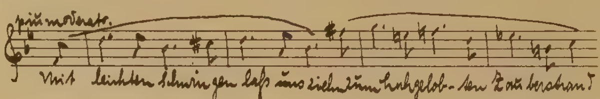
Der Schlußteil der Kavatine Siegfrieds (III, 3) ist schmalzig. Siegfried darf nicht solch schmachtende Töne singen. Man legt ihm allerdings auch die nämlichen gewöhnlichen Worte in den Mund, die man von jedem anderen sterblichen Opernhelden zu hören bekommt („Nur an deiner treuen Brust winket Seligkeit und Lust"). Im darauffolgenden Duett III, 4 wird die Kraftnatur Siegfrieds anfangs zu sentimental aufgefaßt und damit sein Charakter entstellt („Ich sehne mich nach Haus").

Dorns „Nibelungen"-Musik weist noch viele fremde Merkmale auf. So treten namentlich Bellinische Stileigentümlichkeiten des öfteren zu-

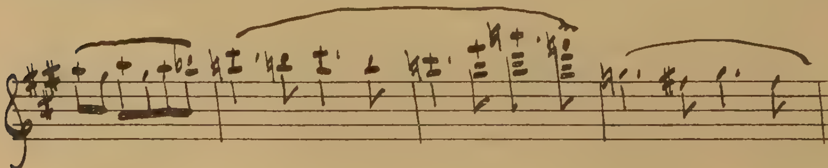
tage. Der Matrosenchor I, 2, der an und für sich sehr unbedeutend ist, mutet etwas weich an. Daß Dorns melodisches Rezitativ stark von Bellini beeinflußt ist, kann man schon an dem kurzen Rezitativ ariosen Charakters I, 6 (im Kl. A. noch zu Nr. 4 gehörig) ersehen. (Vgl. Bücken, S. 149.) Ueberaus weich wirkt das andauernde Miteinandergehen der beiden Singstimmen in biederen Sexten und Terzen im Duettino I, 13 (Günther-Brunhild). Es sind bekannte Bellinische Einwirkungen. Wie seine den herkömmlichen Traditionen getreuen Zeitgenossen räumt Dorn dem Sänger das Vorrecht ein und verlegt allen hauptsächlichen Ausdruck in den Gesang. Das Orchester ist Begleitinstrument. Die Gesangsmelodie ist das Primäre, gilt als die Hauptsache. Das ist eine Theorie, die von Bellini herrührt; Bellini wollte Stimmung und Ausdruck allein mit der Melodie erfassen (Dorn: etwa II, 2 und II, 3). So muß man z. B. in dem Akkompagnato-Rezitativ II, 2 (Streit der beiden Frauen) alle Schärfen des Streites aus der Deklamation herauslesen, die Orchestereinwürfe kommen erst in zweiter Linie dafür in Betracht.

Die Koloratur kann man in dieser Oper wiederholt beobachten. In II, 1 darf man getrost von einer Koloraturfreude der beiden Frauen sprechen. Chriemhild versteigt sich einmal sogar zu einer längeren Triolenkette. Ihren reichen Ueberfluß, den sie besitzt, deutet sie mit einem überschwenglichen Doppelschlag und nachfolgender Koloratur an. Die Triolenkoloratur findet sich aber auch zweimal in der Rede Brunhilds. In dem großen Ensemble IV, 5 wird gleichzeitig von Chriemhild und Etzel der Triller verlangt [61]).

Siegfried spricht von seiner zärtlichen Neigung zu Chriemhild (I, 3). Die Musik gemahnt hierbei an die Verdische Stilwelt. Die dem ersten Choreinsatz vorausgehenden vier letzten Takte in II, 1 bilden eine Parallele zu ebendenselben Takten des Zigeunerchores im zweiten Akt „Troubadour" („Was wohl, was ist des Zigeuners höchste Lust"). In Verdisches Fahrwasser gerät Dorn auch zu Ende von II, 8. Der melodische Fluß des Mittelteiles von I, 11 mutet italienisch an:
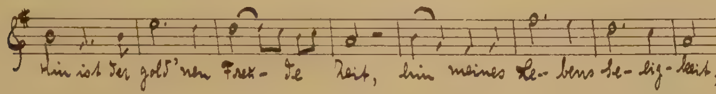


Ein Jahr später, wie hier Dorn, schreibt Verdi ähnlich in seiner „Traviata" (1853):



[61]) Ein Triller auf der Endsilbe im Duettino des fünften Aktes erinnert an ein Beispiel bei Kusser („Wonne"), mitgeteilt bei Gustav Fr. Schmidt, II S. 432.

Auf den Mittelteil der großen Arie Brunhilds I, 9 wirkt Meyerbeer vor allem melodisch ein[62]):



Im Mittelteil des Duetts II, 3 singt Dorn in einer schwunghaften Weise. Auch hier macht sich der Meyerbeersche Einfluß geltend. Ferner bietet Meyerbeer mit dem Marcel der „Hugenotten" dem Komponisten Dorn ein Vorbild. Dorn orientiert sich in der musikalischen Charakterisierung Hagens an diesem Beispiel. Er fixiert in erster Linie Hagen als den Reckenhaften, der rein äußerlich durch seine wuchtige Erscheinung schon besonderes Augenmerk erregt. Hagens Gesang bewegt sich im mäßigen Zeitmaß, die Artikulation äußert Bestimmtheit und Eindringlichkeit: Bevorzugung großer Notenwerte, möglichste Ausschaltung des hohen Registers, fast durchwegs Beschränkung auf die sonore Mittellage. Ebenso verhält es sich mit der Orchesterbegleitung. Sie ist unkompliziert im Rhythmus, breit und klobig. Es überwiegen tiefe Streicher, gerne noch vermischt mit tiefen Klarinetten und Fagotten.

Bekannt als eine Spontinische Lieblingsmanier ist die starke Blechbläserverwendung, für die Dorn gerade in den „Nibelungen" große Vorliebe bekundet (z. B. gleich in der Ouvertüre).

Schließlich muß noch einer fremden Form gedacht werden, die auch in Dorns Oper Eingang gefunden hat, nämlich der Romanze (I, 4). Eine französische Oper im 19. Jahrhundert ohne die Romanze dürfte man zu den Seltenheiten zählen. Der Franzose schwärmt für die Romanze. Boieldieu ist der gefeierte französische Romanzenkomponist (vgl. Hanslick S. 95). Wie berühmt geworden ist die Romanze „Ich war Jüngling noch an Jahren" im ersten Akte von Méhuls „Joseph"! Gleich im ersten Akte von Meyerbeers „Hugenotten" folgt als Nummer 2 eine „Szene und Romanze" Raouls, die allein schon ihrer widerlichen Wortphrasen wegen dem heutigen Empfinden zuwiderläuft. Von der französischen Oper wandert die Romanze in die deutsche herüber. Wie zuerst in Frankreich, bemüht man sich auch in Deutschland häufig diese Form musikalisch im Volkstone zu halten. Es sei an die Ivanhoe-Romanze in Marschners „Templer und Jüdin" erinnert, der man noch heutigen Tages hin und wieder begegnet. (Vgl. Hanslick, S. 82). Die volkstümliche Absicht ist ebenfalls bei Dorns Romanze erkennbar.[63])

Doch seit Ende der vierziger Jahre richten die deutschen Komponisten ihr Augenmerk nicht mehr so sehr nach der Fremde, nach Paris; denn im eigenen Lande ist in der Kunst etwas Neues im Anzug. Ein Mann, der ursprünglich noch von der großen Oper ausgeht, bricht bald mit dieser Form und sucht ihr etwas Besseres, etwas Wahreres überzuordnen. „Tannhäuser" und „Lohengrin", letzterer ganz besonders, sind für die

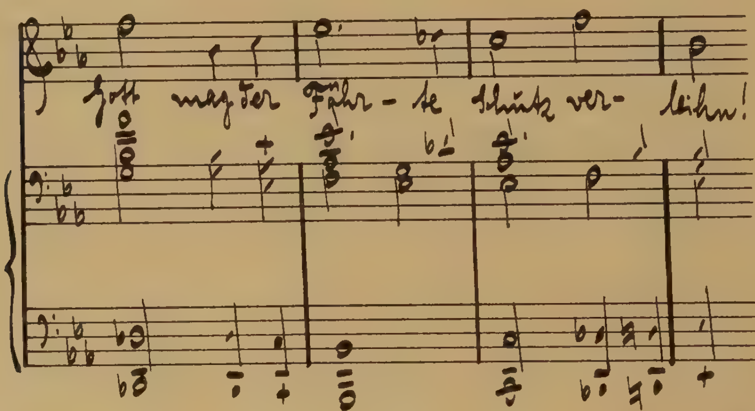
---

[62]) Auch Weber liebt die großen melodischen Intervallsprünge (Aufschwung in die Sept!).

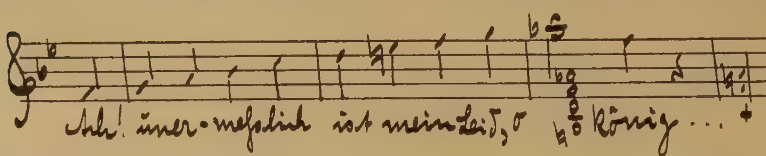
[63]) Ueber die Opernromanze vgl. besonders auch Goslich, S. 103 ff.

zeitgenössischen Komponisten etwas Außergewöhnliches, das ihnen viel Anlaß gibt zu denken. So treten dem Beobachter in den „Nibelungen“ mehrere Stellen entgegen, die auf Wagner und sein Werk zurückzuführen sind.

Die Wagnersche Harmonik tut es Dorn an. Günthers Gesang in I, 10 versetzt harmonisch einmal vollständig in die Tannhäusersche Klangwelt.[64]) Nicht viel später blitzt auch der „Lohengrin“-Brautchor in Kürze auf. („Was ich habe, sei dein Lohn!“). Das Arioso I, 12 („in deiner Liebe keimt mein Glück“) enthält einen Melodie-Anklang an „Lohengrin“ (Elsas Worte: „Laß zu dem Glauben dich bekehren: es gibt ein Glück ..“) Mitten hinein in den „Lohengrin“ versetzt die nachfolgende Stelle aus Finale I, 14:



Rezitativ II, 7 bringt einen Fall der Beeinflussung von Dorns Harmonik durch Wagner. (Hagen: „Gott ist mit mir, mein Schwert bringt Sieg“.) Schon die bloßen Worte erinnern an den ersten Akt „Lohengrin“. An den späteren Wagner allerdings gemahnt die plötzliche Verdunkelung eines Dur-Klanges nach seinem moll-Klang (III, 4 Ende). Der Tannhäuser des Venusberges kommt in III, 6 unverhüllt zum Durchbruch:



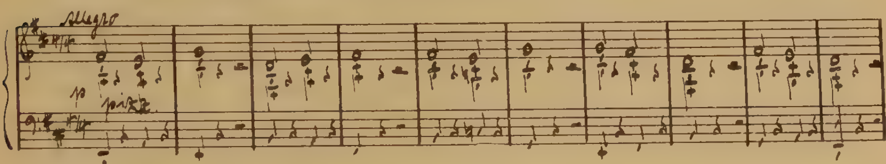
Tannhäusers dreimaliges „Drum muß aus deinem Reich ich fliehn . . .“ trifft man in ähnlichem Sinne auch in den drei Bitten Chriemhilds an. Dorn bringt zu Ende jeder Bitte die ansteigende Linie der Streicher mit der Singstimme, nur daß er die charakteristischen Akkorde jedesmal etwas
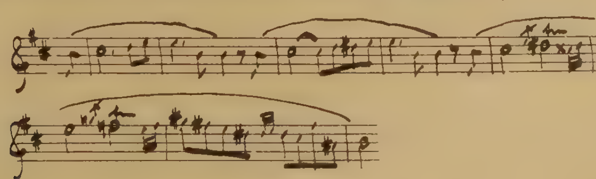
---

[64]) 1852 komponierte Dorn die „Nibelungen“. Im gleichen Jahre setzte er sich bei seiner Generalintendanz in Berlin für die Annahme von Wagners „Tannhäuser“ ein.

verändert. Etzels Gesang in IV, 2 ist in einer Stelle sehr nahe verwandt mit der dritten Szene des zweiten Aktes „Tannhäuser“ (Landgraf-Elisabeth). Wie gleichen ferner die Trompetenfanfaren, die das Erscheinen der burgundischen Gäste melden (IV, 4) den Turmfanfaren des zweiten Aktes „Lohengrin“, welche das Anbrechen des Tages verkünden! An „Lohengrin“ geschult ist die Harmonik der Worte „und länger noch mit bösem Wort zu fechten“ in IV, 5. Wagnerisch („Lohengrin“) ist der eingeworfene Vorhaltsakkord in V, 2 (Chriemhild: „da ich bei euch schrie um Gnade“). In Einzelfällen verwendet Dorn dreifache Holzbläser, allerdings immer nur innerhalb einer Instrumentenfamilie, also z. B. drei Flöten, ein andermal drei Oboen. Auch diese Neigung rührt von dem großen Beispiel „Lohengrin“ her, wo die Holzbläser dreifach besetzt sind.

„Die Nibelungen“ sind die romantischste von allen Opern, die von Dorn erhalten sind. So trifft man in ihr häufig breit geschwungene, leidenschaftliche Melodien an. Gleich das erste Thema der Ouvertüre (Sonatensatz) ist aus romantischem Geist geboren. Die Melodie wird solistisch von den Vl-Cellis vorgetragen, das Streichquintett begleitet pizz. in einfachen, schönen Harmonien. Ein merkbarer Hauch verhaltener Schwermut breitet sich über dem Thema aus:



Bezeichnend für den romantischen Charakter ist die Betonung der weichen Terz. Als durchaus romantisch erweist sich auch das zweite Thema der Ouvertüre: eine schöne, zarte Melodie. Ihr Auftakt springt in die Terz. Die Melodie des Nachsatzes zeigt sich lang- und breitgeschwungen, durchsetzt von schwärmerischer Chromatik, wie sie der Romantiker des 19. Jahrhunderts liebt. Einfach und ungekünstelt ist die Harmonisierung. Es erscheint dieses Thema sogar sehr schubertisch. Eine Aehnlichkeit mit dem ersten Thema der Sonate op. 120 liegt recht nahe. Hier wie bei Dorn ein Schwelgen im Melodischen und im Klang:



Eine große Rolle spielt bei Dorns Melodiebildung die Ornamentik, namentlich in Gestalt von Vorschlagsnoten. Ueberaus häufig begegnet man überschwenglich weichen Verzierungsfloskeln oder gänzlich überflüssigen Vorschlagsnoten. Dorn bewährt sich da als Musiker seiner Zeit. Vorschlagsnoten sind in dieser Periode eine auffallende Stilerscheinung.

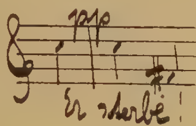
Davon legt die dramatische Musik ebensosehr Zeugnis ab wie das Lied. Lachner („Catharina Cornaro“ 1841) und Mangold („Gudrun“ 1850) machen beispielsweise nicht so übertrieben viel Gebrauch davon wie Dorn in seinen „Nibelungen“. Selbst Wagner bedient sich dieser Art Ornamentik in seinen Frühwerken, allerdings weit kluger und mäßiger als die übrigen Komponisten; der Doppelschlag dagegen findet bei ihnen eine sehr häufige Anwendung! Bei Dorn kann man mit Bestimmtheit auf die Anwendung von Vorschlagsnoten rechnen, wenn es sich um eine Schilderung von zarteren Regungen und Begebenheiten handelt.

Als ein wichtiges Stilmerkmal muß ferner die Chromatik hervorgehoben werden. So ist die unruhig gleitende Chromatik des Orchesters in I, 3 schicksalweisend. (Hagen warnt den König.) Das längere chromatische Fortschreiten in verminderten Akkorden und deren Umstellungen in I, 8 muß man als harmonische Kühnheit auffassen. Um die zunehmende Erbitterung Brunhilds deutlich zu machen (II, 1), greift Dorn nicht zuletzt zu einer chromatisch ansteigenden melodischen Linie. Wiederum zukunftsdeutend für die Handlung mutet die schwer aufstrebende Chromatik und darauf das matte Hinabsinken der melodischen Linie zu Ende von II, 6 an. Chromatisch gewundene Achtelfiguren der Vl-Celli und Bratschen (später auch Violinen) dienen als Ausdruck der unwürdigen Haltung Günthers (III, 6). Ein chromatisches, intensiv leidenschaftliches Ansteigen gewahrt man in den ersten sechs Takten zu Etzels Schwur (IV, 2). Eine gleitende Akkordchromatik bringt Günthers Aufforderung zum Schwur (IV, 6). Diese Beispiele mögen hinreichen, um einzusehen, daß der Chromatik in dieser Oper eine nicht unwichtige Rolle zufällt.

Als weiteres stilistisches Kennzeichen der musikalischen Romantik gilt die Anwendung von Terzverwandtschaft und Enharmonik. Terzverwandtschaft besteht in der Aufeinanderfolge der Nummern I, 2 und I, 3. Der Chor der Matrosen (I, 2) steht in A-Dur und endigt mit dem A-Dur-Akkord. Unmittelbar darauf beginnt das Orchester mit einem stattlichen Thema in F-Dur. Einen sehr ähnlichen Fall bringt die Nummernaufeinanderfolge I, 11 und I, 12. Ein sehr schönes Beispiel bietet die Introduktion des vierten Aktes. Die Tonart dieser Nummer ist F-Dur. Die Introduktion beginnt aber mit Des-Dur (°Sp); es besteht also ein Terzverhältnis. Dorn stellt da den Beobachter gleich zu Anfang vor eine nicht alltägliche Erscheinung, zumal er sich 17 Takte lang in dieser Mollsubdominantparallele, die ja der unvorbereitete Hörer als Tonika ansehen muß, aufhält. In feiner harmonischer Wendung biegt er dann t 17/18 in die Tonika F-Dur ein. Die terzverwandten Akkordfolgen H-Dur-G-Dur in V, 4 haben ebensosehr romantischen wie dramatisch gespannten Charakter. Schließlich möge noch ein anderes Beispiel einer Terzverwandtschaftsbeziehung hier Erwähnung finden. Der dritte Akt wird mit dem zweiten Thema der Ouvertüre eröffnet. Die Tonart ist in beiden Fällen die gleiche, nämlich A-Dur. In Nr. 3 des ersten Aktes wird aber schon einmal kurz von diesem Thema Gebrauch gemacht (Siegfried spricht von seiner zärtlichen Neigung zu Chriemhild). Dort tritt es in F-Dur auf, nicht so sehr deswegen, weil es das augenblickliche Tonartenverhältnis gerade mit sich bringt, sondern weil es ein Unsinn wäre, wenn man dieser kurzen Episode wegen das so bezeichnende A-Dur

zitieren würde. Es wäre das eine erhebliche Vorwegnahme der Wirkung des Anfangs von Akt III. Sein Auftritt in der Tonart F-Dur bewahrt aber eine romantische Verwandtschaftsbeziehung zur ersten Szene des dritten Aktes. Die enharmonische Verwechslung läßt sich in dem kleinen Rezitativ I, 10 sehr schön beobachten. Stark behauptet sie sich in dem Akkompagnato IV, 5. Weitere Anwendung etwa in I, 9; II, 2; II, 5; IV, 6.

Auffallend erscheint in der Oper die starke Betonung des Tones „fis". Der Ton „fis" ist der romantische Ton. Unsere hochromantischen Opernwerke zeigen eine ausgeprägte Betonung dieses romantischen „fis". Die Wolfsschluchtszene des „Freischütz" steht in fis-moll. Die Nachtszene des zweiten Aktes „Lohengrin" eröffnet das tiefe „Fis" der Pauke. Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" beginnt mit dem langgezogenen „fis" des Hornes. In den „Nibelungen" lautet charakteristischerweise gleich das erste Thema der Ouvertüre mit dem Tone „fis" an. Der Schreckensausruf der isenländischen Mägde (I, 8 „Dreimal wehe"!) basiert auf dem langen, düsterfarbigen „fis". Günthers seufzender Entschluß, daß Siegfried sterben müsse, endigt auf „fis" (II, 7):



Der allegretto-Hornruf Hagens (Siegfried ist tot) ruht über dem langgehaltenen „fis" der Bässe (III, 4). Im Höhepunkt der Steigerung in IV, 2 verweilen die tremolierenden Vl-Celli und Kontrabässe (auch Fag.) acht Takte lang auf dem tiefen „fis".

Weiterhin müssen die großen Akkompagnatos als eine Folge der romantischen Entwicklung angesehen werden. Die „Nibelungen" sind durchkomponiert. Neben den formal in sich geschlossenen Nummern schreibt der Komponist hier nummernartige, aber nicht formal geschlossene Szenen, die mit rezitativischen und ariosen Teilen durchsetzt sind. Man heißt sie Akkompagnato-Szenen. Sie entsprechen der Romantik mit ihrem Bestreben nach Formverschleierung und Formerweiterung. Dorn versucht jede kleine Episode innerhalb einer solchen Szene mit einem charakteristischen Motiv zu fixieren. Wie sich Episode an Episode reiht, so reiht er Motiv an Motiv, wodurch das Ganze ein kaleidoskopisches Aussehen erhält. Zumeist sind diese Akkompagnatos noch sehr modulatorisch gehalten, sodaß also ein alles zusammenhaltender musikalischer Grundzug fehlt. Kroyer hat das erkannt, wenn er in seinem schon wiederholt genannten Aufsatz u. a. von Dorn sagt: „Wirkliche Szenenbildung ist ihm noch nicht geläufig."

Der Musik sowohl als auch der Handlung nach stößt man in den „Nibelungen" auf romantische Szenen. So ist der Anfang der Koda der Ouvertüre ein klangschöner Teil von ausgesprochen romantischem Charakter. Ueber Günthers Kavatine I, 11 breitet sich ein Hauch schwärmerischer Verträumtheit aus. Sie wird von einer weichen Sentimentalität ge-

tragen. Die Kammerszene zwischen Siegfried und Chriemhild besitzt romantische Prägung und wird von Dorn sehr intim behandelt. Leider vergißt er sich dabei und gleitet ins Sentimentale ab. Es taucht hier einmal der gefährliche große Nonenakkord auf, der bestimmt sofort alles zum Sentimentalen kehrt, wenn man ihn anwendet, Zartes, Liebes und dergleichen auszudrücken. Die Traumerzählung Chriemhilds erweckt im Hörer ein romantisch-phantastisches Bild und ist auch musikalisch der Erfindung nach ein wirklicher Höhepunkt innerhalb der ganzen Oper. Nicht selten erweist sich die „Nibelungen"-Musik überempfindsam weich; ja es ist für den Dorn der „Nibelungen" sogar typisch, daß man aus seiner Musik ein Gefühl der Resignation, der Wehmut herausliest. Die romantische Oper im allgemeinen liebt die Schilderung der freien Natur. Zu Beginn des ersten Aktes „schildert die Musik den letzten Nachhall eines dahinschwindenden Sturmes". Ein Motiv wie das nachstehende, noch dazu in dem grauen g-moll, kann über seinen Charakter keinen Zweifel aufkommen lassen:



Es bedeutet Erregtheit, Toben, Sturm und Wetter. Dabei ist nicht von der Hand zu weisen, daß dieses Streichersechzehntelmotiv vielleicht auf Webers Sturmmusik in der Wolfsschluchtszene (nach dem Guß der dritten Kugel) zurückgeht. Schon in Zumsteegs Singspiel „Der Sturm" findet sich eine ähnliche Figur zur Schilderung eines Unwetters.[65]) Die Verwandlung des dritten Aktes der „Nibelungen" führt in eine Gegend des Odenwaldes. Eine ganz romantische Angelegenheit ist die Szene mit Siegfried an der Quelle: wiederum eine Kavatine, welche sich als ein empfindungsvolles, romantisch weiches Stück anläßt. Siegfrieds Gesang beginnt mit der Terz. Von stiller Wehmut spricht hier die Musik bei den Worten: „ein Ton ruft innig hold: kehre heim!" Der Schlußteil allerdings wirkt schmalzig.[66]) Ein Lieblingsinstrument des Romantikers Dorn ist die große Flöte. Er gebraucht sie des öfteren solistisch. In der Koda der Ouvertüre verbindet er sie mit dem ersten Horn. Zu einer romantischen Eigentümlichkeit gehört Dorns Vorliebe, seine Hornmotive volksliedhaft zu halten (z. B. Jagdruf). Das ist sogar noch ein Einfluß, der von Weber herrührt. Es gibt in den „Nibelungen" auch einen Jagd-

---

[65]) Beide Hinweise verdanke ich Herrn Prof. Gust. Fr. Schmidt.

[66]) Gust. Fr. Schmidt hat in seinen Opernvorlesungen darauf hingewiesen, daß Es-Dur in der Zeit von Ad. Krieger bis Mozart als Tonart zur Schilderung zarter, elegischer Stimmungen sehr beliebt war. Selbstverständlich greifen auch die Komponisten der späteren Zeit hin und wieder bei solchen Anlässen auf diese Tonart zurück. Die Kavatine Siegfrieds mag dafür als Beispiel gelten.

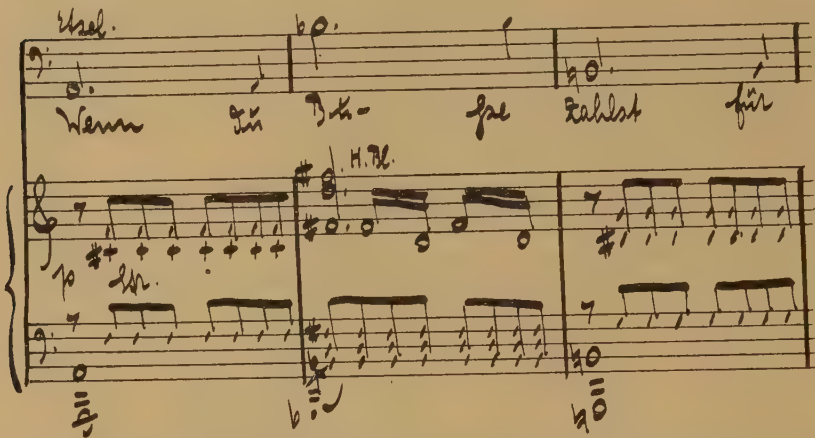
chor. Das für die romantische Oper so charakteristische Lied trifft man in II, 2 (Volkers Lied mit Chor) an, ferner begegnet man dem Marsch und der Arie mit Chor. Die alte Preghiera ist zweimal verkappt vorhanden (I, 1: Dank des Wächters an Odin, und V, 4: Hagen sinkt zu kurzem, stillem Gebet in die Knie).[67]) Das von der romantischen Oper bevorzugte a capella-Ensemble hat in den „Nibelungen" mehrmals seinen Platz. Endlich besagt der dem Werke zugrunde liegende Stoff, das Schwärmen für die altdeutsche Helden- und Rittersage, daß man es in den „Nibelungen" mit einer romantischen Oper zu tun hat.

Volkstümlichkeit ist der Dornsche Leitstern. Dorn will für das Volk verständlich schreiben, er will dem Volke etwas geben. Er bemüht sich deshalb um große Einfachheit, namentlich in der Melodiebildung. Dieses, sein Hauptziel, schützt ihn freilich nicht vor argen Ausschreitungen. In den „Nibelungen" finden sich nicht bloß vereinzelte kürzere oder längere Wendungen, sondern sogar ganze Nummern, meist lyrischer Natur, die niemals in solchem Rahmen ihren Platz haben dürften. Wenn man in einer Oper und mit einer Oper dem Volke ins Herz singen will, darf man sich in diesem Bestreben trotzdem nicht so weit vergessen, daß man mit einem Male ungeschminkt in den zeitgemäßen Gesellschaftsliederton verfällt. Man darf sich dabei nicht so weit vergessen, daß man den Liedertafelstil zum Prinzip erhebt. Man hätte immer bedenken müssen, daß man sich als Opernkomponist auf eine höhere Warte zu stellen hat. Wenn man eine Nibelungenoper schreiben will und es sich dabei angelegen sein läßt die altdeutschen Reckengestalten in möglichst getreuer Natürlichkeit zu zeichnen, so muß man solche Absicht gutheißen. Singen dann aber plötzlich diese Helden im Liedertafelstil, so wird dadurch die Vorstellung von den grobschlächtigen Altdeutschen zerstört und man fühlt sich in einen Aufführungsabend irgend eines Männerchorvereins versetzt. Betont man auf der einen Seite die Chronistentreue, so tritt man sie auf der anderen. z. B. hier, mit Füßen. Als Unausgeglichenheit des Stiles kann man solch ein Moment bezeichnen.

Uneinheitlich ist auch Dorns Harmonik. Seine harmonische Sprache wirkt oft einfach, bieder. weich, nicht selten aber auch vorwärtsweisend, kühn, schroff und herb. Erinnert man sich, daß Dorn z. B. in der dritten Bitte Chriemhilds III, 6 14 Takte lang über die simple Kadenz D-T nicht hinauskommt und auf diese Art sich direkt langweilig und schwach zeigt, so ist man verblüfft und erstaunt über verschiedene Kühnheiten des vierten Aktes, der der beste der ganzen Oper ist. Man stößt beim feierlichen Schwur Etzels (IV, 2) auf schroffe, durchdringende kleine Sekundreibungen in den Hörnern und Trompeten, wobei den jedesmaligen Eintritt der Posaunen ein Becken- und Cassaschlag bekräftigt. In dem Einzugsmarsch der Hunnen IV, 3 spielt der übermäßige Dreiklang eine gewichtige Rolle, sei es daß er durch Vorhaltsbildung entsteht oder daß er

[67]) In der Partitur ist in der Uebersicht zu Beginn des Aktes als Nr. 4 eine Preghiera genannt, die aber dann im Akte selbst fehlt. (Nr. 4 auch dort Finale.) Dorn scheint demnach ursprünglich eine wirkliche, gesungene Preghiera Hagens geplant gehabt zu haben.

frei einsetzt. Schließlich findet man in IV, 5 sogar eine ganze Kette vor, deren Einzelglieder lauter übermäßige Dreiklänge sind:



Zu durchdringenden Sekundreibungen der tremolierenden Violinen greift Dorn im Finale des dritten Aktes vor Dankwarts Auftritt. Gleich anschließend findet sich ein weiterer Beleg einer großen harmonischen Kühnheit. Nach einem jäh ausgebrochenen G-Dur-Quartsextakkord des ganzen Orchesters platzen plötzlich drei Trompeten hinter der Szene mit einem E-Dur in die auf „D“ noch weiter tremolierenden Violinen, Violoncelli und Kontrabässe herein. Es kommt eine Sekundakkordwirkung zustande, bei der das „D“ als stark dissonierender Ton, weil eben innerlich noch ganz zu dem vorausgegangenen Akkord gehörig, mit besonderer Schärfe hervortritt. Solche und ähnliche Fälle waren es, die infolge ihrer ungewöhnlichen Neuartigkeit und Eigenwilligkeit bei dem damaligen Publikum Aufsehen erregten und Dorn in den Ruf eines Zukunftsmusikers brachten. In den „Nibelungen“ merkt man erstmals ganz deutlich, wie Wagners Harmonik bezaubernd auf Dorn einwirkt. Aber dabei bleibt es in der Hauptsache. Ueber die Harmonik bei Wagner kommt Dorn nur wenig hinaus. Soweit seine Harmonik modern und kühn anmutet, läßt sich dennoch nicht behaupten, daß sie eitler Selbstzweck sei.

Man kann getrost sagen, daß Dorns ganze „Nibelungen“-Oper uneinheitlich ist. Ein Stilbruch durchzieht das Werk. Dorn verbindet nicht Neues und Altes geschickt miteinander, sondern stellt es getrennt nebeneinander. Ein deutliches Beispiel für diesen Fall enthält der vierte Akt in der harten Aufeinanderfolge des Hunnenmarsches und des Burgundenchorliedes. Der Hunnenmarsch zeigt ganz und gar vorwärts gerichtete Tendenz, das Quartettlied dagegen ist biedere, gefällig schöne alte Schule. Wie unterschiedlich in sich ist ferner Duett IV, 2 allein! Diese Nummer bewahrt durchgehends ein sehr beachtliches Niveau und besitzt eine vorwärtsgerichtete Tendenz (siehe oben!). Ihr Schluß aber fällt empfindlich ab. Dorn läßt dem eindrucksvollen, mächtigen Schwur Etzels ein Preisduett auf das „selige Gefühl der Rache“ folgen, das in vielem, besonders

aber in seinen Terzen der Singstimmen recht konventionell erscheint. Es ist viel äußerliches Musizieren. Solche auffallende Stilbrüche finden sich mehrmals in dem Werk. Das eine Mal schreibt Dorn Melodien, welche sich vom Volksohre ohne weiteres aufnehmen lassen, das andere Mal greift er zu Wendungen, zu dissonierenden Klängen, die dem Volksohre fast Schläge versetzen. Dagegen erscheint, vom stilistischen Standpunkt aus betrachtet, die Ouvertüre wie aus einem Guß.

Um Tonartenzusammenhänge weiß Dorn sehr wohl Bescheid. Ein paar Beispiele mögen das klar bezeugen. In D-Dur steht das Hauptthema der Ouvertüre, welches man schlicht das Burgundenthema heißen kann, da es der Komponist zum Chor der Burgunden am Schluß des vierten Aktes gebraucht. In der Tonart h-moll werden im vierten Akt die Hunnen eingeführt. Bis dahin macht Dorn in der Oper nur ein einziges Mal vorübergehenden Gebrauch von dieser Tonart. H-moll, die Tonart des Unbeugsamen, des Trotzigen, ist aber die Parallele von D-Dur. Tatsächlich schließt auch mit h-moll der fünfte Akt — Sieg der Hunnen über die Burgunden. Das Finale des dritten Aktes weist weniger eine Linie der sich steigernden dramatisch-musikalischen Erfindung, als eine Linie der natürlich fortschreitenden tonartlichen Entwicklung auf. Diese nimmt ihren Ausgang von der Tonika (B-Dur). Die erste Abweisung, die sich nach anfänglichem chromatisch-modulatorischen Hin- und Hergleiten schließlich auf fis-moll lokalisiert, ist von dem Tonikaklang aus erklärbar (fis-moll = Tpg< (Tonikaparallelgegenklanggleittonklang . . .) in B-Dur). Von dem Parallelklang g-moll (Tp) der zweiten Bitte aus erfolgt ein Absteigen in dessen Mollunterdominante, die wiederum der Parallelklang der Durunterdominante der Haupttonart ist. Einer Aufhellung dieses Klanges nach Dur (c-moll, C-Dur), die in der Tat aber einen großen Aufschwung nach der Wechseldominante der Haupttonart bedeutet, folgt in der Abweisung Hagens abermals ein Quintfall in die Mollunterdominante dieser DD; von hier aus kommt es dann weiterhin zu einem Verharren auf der Dominantseite. Plötzlich platzt der E-Durklang herein, der in diesem Rahmen ebenfalls nur von der Dominantseite aus erklärbar ist (entweder Dg< oder DDpg); von da an geht die Zielstrebigkeit wieder zurück nach der Ausgangstonart, getrübt nach Moll. Das Finale ist demnach die ins Große auskomponierte einfache Kadenz: T-Sp-D (DD Dg<) -- $\overset{\circ}{T}$. Eine Frage kann in diesem Zusammenhang gestellt werden, nämlich: Warum steht die so ganz unerwartete Dankwartsche Meldung in E-Dur? Die Meldung Dankwarts verhält sich zu dem Vorausgehenden in keinerlei Beziehung, bringt eine so völlig neue, überraschende Wendung, daß daher auch die Tonart, in der dies ausgeführt wird, zu der Haupttonart in größtmöglicher Distanz stehen muß. Was käme da für eine andere Tonart in Frage, als die der Tritonusverwandtschaft? E-Dur bildet den Antipoden zu B-Dur. Waltershausen hat in seinen operndramaturgischen Vorträgen des öfteren darauf hingewiesen, welche weittragende Bedeutung der Antipode in der Entwicklung der dramatischen Musik allmählich angenommen hat. Ob Dorn mit Absicht oder rein zufallsmäßig den Antipoden ansteuert, spielt keine Rolle. Jedenfalls erfährt der Antipode in diesem Finale eine sehr glückliche Anwendung. Mit den Worten: „Ich

bin — ich bleibe Siegfrieds treues Weib"! richtet sich Chriemhild im fünften Akt. Hierbei erklingt ein ff-E-Dur Akkord (Pos., Bläser, Str.) als Ausdruck strahlender Verklärung. Dieser E-Dur Akkord bedeutet die letzte Erfüllung der Antipodenbotschaft aus dem Finale des dritten Aktes. In dem ahnungsschweren Ensemble II, 6 (g-moll) lastet auf allen die bange Ungewißheit für den weiteren Ausgang des Konfliktes. In dem Terzett II, 8 dagegen (B-Dur) feiert Brunhilds sadistische Freude im voraus Triumphe. Brunhild hat das Wort des Königs und zugleich den Vollzieher ihrer Rache gewonnen. In der Tonart Es-Dur halten die Burgunden in Etzels Prunksaal Einzug (IV, 4), in derselben Tonart „strömen" sie auch „nach dem Ausgang". Das Es-Dur dient hier zur Schilderung heroischer Stimmung. Einen sehr weisen Gebrauch von der Anwendung des Tonikaklanges macht Dorn in Brunhilds großer Arie I, 9 (g-moll), die die Form A-B-A' besitzt. Hierbei ist das Wunderbare an dem modulatorischen Außensatz A, daß in seinem ganzen Verlauf der g-moll-Klang überhaupt nicht erklingt, sondern vielmehr nur umschrieben wird durch seinen VII S und seinen Dominantklang. Erst mit dem letzten erschütterten Ausruf „verachtet" zu Ende von A' tritt die Tonika g-moll auf. Sie wirkt daher unstreitig mit um so größerer Wucht.[68]) Fast ausschließlich werden in der Oper die unkomplizierten Tonarten gewählt; ein H-Dur und ein b-moll zählen zu ganz vorübergehenden Seltenheiten.

Einen sehr gleichförmigen Eindruck macht die Oper nach der Seite des rhythmischen Geschehens hin. Sie weist in dieser Hinsicht einfach gar keine Kompliziertheiten auf. Rhythmische Ballungen entstehen nicht; es gibt keine rhythmische Kleinarbeit. Nur hin und wieder stellt sich auf kurze Dauer laufende Bewegung ein. Häufig vorhanden ist natürlich der scharf punktierte Lieblingsrhythmus. Von einem rhythmischen Eigenleben der Melodik läßt sich nicht sprechen. Taktverschiebungen können nicht nachgewiesen werden. Nur die Synkope ist da, zählt jedoch zu den nicht allzu zahlreichen Fällen.

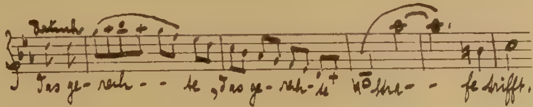
Die Agogik ist durch ihre gewöhnlichen Benennungsformen vertreten. Ritartando, stringendo und Fermate werden vernünftig angewendet. Dagegen lassen sich vereinzelt Fälle einer nicht immer sinngemäßen Dynamik beobachten (z. B. I, 3; II, 5). Periodisch gleichmäßige Dynamik als hohles, plumpes Aufputzmittel findet sich in dem wiederholten Duettino des letzten Aktes. Mit der Koloristik weiß sich Dorn zu helfen. So greift er namentlich zur Charakterisierung Hagens und Etzels zu dunkler Farbe, zu tiefen Lagen. Hohe, scharfe Lagen dienen ihm zur Schilderung von Wildheit, von ungestümer, blitzender Kampfesleidenschaft.

In der formalen Struktur der liedhaften Nummern herrscht durchgängig große Klarheit und Einfachheit. Dorn führt diese Nummern nicht weit aus. Es sind meist lauter geschlossene Musikstücke von mäßiger, gut absehbarer Länge. Hier hätte er getrost wagemutiger sein dürfen.

Einige ins Auge springende Besonderheiten dieser Oper mögen schließlich noch Erwähnung finden. So sehr Dorn oft im einzelnen um eine deutliche Charakterisierung besorgt ist, so sehr vermißt man eine

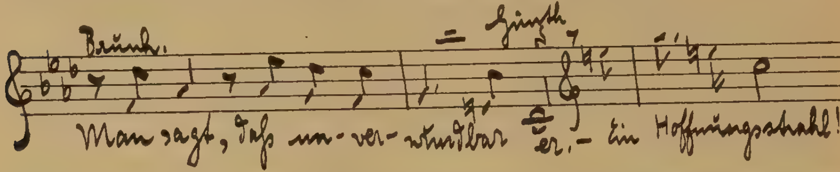
[68]) Diese große Nummer geht übrigens noch sehr deutlich auf den alten Typ der „Wut"-, „Rache"- und „Dämonen"arie zurück.

solche im Ensemble. Im Ensemble gibt es bei ihm kein Individualisieren. Hier waltet das schon bekannte Bestreben vor, bedeutungsvolle Stimmungen ganz durch das Melodische zu erfassen. Diese Ansicht wird noch potenziert, indem man sich bemüht eine Vielheit von Stimmungen und Charakteren möglichst auf den Generalnenner e i n e r Melodie zu bringen. (Im Lied denke man an Goethes Ablehnung der durchkomponierten Form!) Wie glänzend sind Hagen und Etzel gezeichnet! Sie stehen als urwüchsige Helden da, haben Hand und Fuß. Im Ensemble aber ist Hagen ohne jede nähere und besondere Charakterisierung (Baß). Der wuchtige Etzel wird andererseits gezwungen mit Chriemhild ein opernhaft-konventionelles, zahmes Schlußduett zu singen (IV, 2). Würde Dorn z. B. im Duettino des ersten Aktes individualisieren, dann könnten Brunhild und Günther nicht andauernd in biederen Sexten und Terzen miteinander singen. So aber merkt man nichts von einer künstlerischen Gelöstheit in der Führung der Singstimmen. Die Absicht, möglichst alles mit einer Melodie zu erfassen, führt in den „Nibelungen" einmal zu einem ganzen unisono-Ensemble. In Nr. II, 6 stehen folgende Personen auf der Bühne: Brunhild-Hagen; Chriemhild, Günther, Volker, Siegfried, Dankwart und der Chor. Untersucht man das Ensemble, so stellt man bei den Personen auf Grund ihrer Worte eine einheitliche Stimmung nicht fest. Brunhild und Hagen wollen Rache („Nun so sei es denn entschieden festen Mutes, unverzagt, keine Freude, keinen Frieden, bis des Frevels Sühne tagt"). Alle übrigen Personen stehen unter dem Eindruck des Vorfalles. („Wie sich auch der Streit entschieden, bangend meine Seele zagt, denn entschwunden ist der Frieden und der Zwietracht Morgen tagt"). Daß sich aber etwas Schreckliches vorbereiten wird, das ahnen alle einschließlich Brunhild und Hagen. Dieses allgemein einheitliche Stimmungsgefühl veranlaßt den Komponisten das Ensemble zu einem unisono zu machen und damit erzielt er eine große Wirkung (düstere Monotonie). Im allgemeinen kann ein unisono oft viel besagen. Im 4. Akt wendet es der Komponist gar zu häufig an, sodaß es wahrhaftig an Reiz verliert. Fälle großer und riesiger Intervallschritte in der Singstimme als Ausdruck eines dramatischen, leidenschaftlichen Akzentes bietet die Oper in Hülle und Fülle:

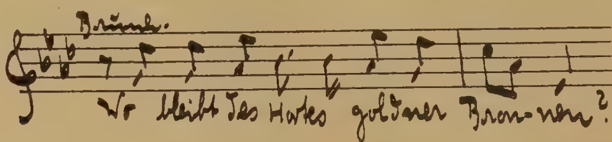


Stets wird auf gute Deklamation und peinliche Betonung geachtet. Einmal führt dieses Bestreben sogar zu einer symmetrisch pedantischen Deklamation (III, 4). Dorn ist ein Freund der disjunktiven Bewegungsrichtung. Das Herumspringen in den einzelnen Tönen eines Dreiklanges mutet nicht alleweil sehr erfindungsreich und überwältigend an, weshalb auch die konjunktive Bewegung die üblichere und reichere Art ist. Natürlich lassen sich viele herrliche Beispiele heroischen wie auch lyrischen Charakters in der Literatur auffinden, die alle mehr oder weniger die

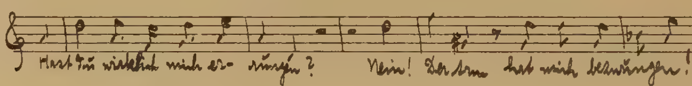
disjunktive Bewegungsart aufzeigen. Bei Dorn mißfällt zuweilen das unoriginelle und so gedankenarm anmutende Nacheinander der Töne eines Dreiklanges. Rezitativ II, 7 bietet Beispiele hierfür:



Das zweimalige, hart hintereinander erfolgende Durchspringen des nämlichen Dreiklanges wirkt banal. Ganz unmöglich ist folgender Fall:



So darf Chriemhild zu Anfang des dritten Aktes singen, wenn sie mit Siegfried allein ist. Brunhild aber hat die Frage mit besorgter Neugier zu stellen. Ein anderes Beispiel enthält Rezitativ II, 5:

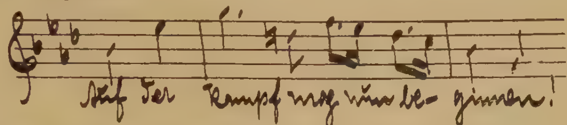


Aus einer disjunktiven Bewegungsart wie dieser ist nicht das angestrengte Trachten nach Plastizität des Ausdrucks zu erkennen. Man könnte die Reihenfolge der Töne des Dreiklanges verschiedentlich umstellen, was im Grunde genommen an dem Wesen der Frage nichts ändern würde. Mit keiner der so entstehenden Fassungen würde man der augenblicklichen seelischen Verfassung Brunhilds vollkommen gerecht werden. Die obige Frage hat zur harmonischen Basis nur den d-moll-Akkord — und das ist schwach. Sie müßte sich von d-moll aus nach dessen Dominante (Frage-Spannungstendenz!) wenden und mit der unmittelbar folgenden Antwort müßte d-moll wiederkehren (Lösung der Spannungstendenz! D-T!). Sofort wäre das Matte dieser kleinen Stelle beseitigt. Die Antwort könnte notengetreu beibehalten werden. Sprechen solche und ähnliche Fälle von mangelnder Erfindung und mangelnder Ausdruckskraft,[69]) so mutet andererseits der Anfang des Rheinchores und des Trutzbekenntnisses (IV) in seiner gebrochenen Dreiklangsmelodik wie eine mächtig schallende Trompetenfanfare an. (Ausdruck der Kraft, Freude und Festlichkeit.) Zu einer ständigen Erscheinung gehört das Erinnerungsmotiv. Stets findet es eine vernünftige Anwendung. Wenn Dorn in II, 7 einen Teil aus Hagens erster Warnung (I. Akt) in rhythmischer Verkleinerung herübernimmt, so überschreitet

[69]) An solch kleinen Beispielen wird es oft schon ersichtlich, wie gering zuweilen Dorns dramatisches Vermögen war.

er damit die Bahn des Erinnerungsmotives und weitet es zum Leitmotiv aus.

Brunhilds Arie (I, 9) enthält zum Schluß eine riesige melodische Koloraturphrase, wie sie ähnlich bereits in den „Rolands Knappen“ stilistisch vorgebildet ist. (Siehe „Rolands Knappen“.) Ein sinfonischer Gedanke, ganz im Stile der Klassiker, hat sich in 1, 3 eingeschlichen. Eine Reminiszenz an ein allbekanntes Rheinlied liegt dem Mittelteil des Terzetts I, 5 zugrunde:



An Mozartsche Liebenswürdigkeit gemahnt das Menuett im ersten Finale.[70]) Eine echt Mozartsche Wendung entdeckt man in V, 2 (Chriemhild: „fleh um dein elend Leben“!). Dorns Musik — darauf machte schon Kroyer aufmerksam — schlägt zuweilen gerne ins Balladenhafte um, namentlich wenn sie dramatisch werden will (z. B. IV, 5: „Was soll der alte Streit . . .“). Neben aller Einfachheit bewahrt er in solchen Momenten den breiten Zug der Ballade. Sehr schadet er seiner Oper dadurch, daß er die Musik nicht genügend ausfeilt, ja daß sie oft ganz einfach noch nicht fertig ist. Man stößt da auf unzulängliche, flüchtige und oberflächliche Stellen (z. B. die Behandlung der obigen Frage), die man von Dorn, der am fremden Kunstwerk ein so ästhetisch feinfühliger Beobachter ist, nicht recht erwartet.

Den Eindruck der Flüchtigkeit bestärkt vor allem noch die Ueberprüfung der Instrumentation. Diese kann man nicht immer als überzeugend und angemessen erachten. Sie ist oft farblos und dürftig, steif und schablonenmäßig (z. B. im Duett II, 3). Als ein besonderes Beispiel sei das Duett III, 1 herausgegriffen. Diese Nummer ist ein ausgesprochenes Stimmungsstück und muß daher auch Farbe haben, muß klingen. Dorn macht zu wenig aus ihr. Da findet sich gleich zu Anfang das bekannte liebliche Thema (zweites Thema der Ouvertüre). Träger desselben sind nur die ersten Violinen (t 1—7). Lediglich bei der Wiederholung der Melodie (2. Strophe) geht die erste Flöte ganze 4 Takte in der höheren Oktave mit, dann setzt sie wieder aus. Die vier Hörner und die beiden Fagotte verwendet Dorn zur Pedalwirkung; allein diese Instrumente sitzen wie angefroren auf ihren langen Noten. Die Rolle, die der Oboe zugeteilt ist, ist überbescheiden zu nennen. Erstmals taucht sie gegen Ende der Traumerzählung auf. Am beweglichsten geht er mit den Flöten um. Kein Wechsel bei Siegfrieds Worten: „Dein mein Herz für alle Zeit, dein mein Herz für alle Zeit!“ Die Wiederholung geschieht ohne die geringste abweichende Nüancierung (nach wie vor Streicher

[70]) Das Schluß-Szenenbild des Finales (Günther führt Brunhild zu dem im Hintergrund erscheinenden Schiffe, auf welchem sich viele Matrosen befinden, die sich mit ihrem „Ahoi“ in den siegesfrohen Jubel mischen) erinnert an den Schluß der Mangoldschen „Gudrun“-Oper, wo die befreite Gudrun von ihrem Erretter und Bräutigam Alfred unter großer Freude der vielen Mannen Alfreds zum Schiff geleitet wird.

und Fagotte, letztere als Bässe. Die Bratschen gehen im Einklang mit dem Gesang). Farblos gehalten ist die Traumerzählung, namentlich in ihrer ganzen ersten Hälfte. Es fehlt die zunehmende Steigerung; vollkommen vermißt man das Grausige, das der Schilderung anhaften muß. Immer nur Streicher nebst Klarinetten und Fagotten als bindenden Harmoniestimmen! Mit dem unzulänglichen Schluß ist natürlich nichts anzufangen („Süßer Mann, süßes Weib . . ."). Erst im Nachspiel versucht der Komponist ein etwas bunteres Partiturbild zu entwerfen. Es ist zu spät! Herrscht schon in dem ganzen Werke eine rhythmische Unkompliziertheit vor, so läßt die überaus große Simplizität der Instrumentation zuweilen eine Stimmung aufkommen, die Wagner vielleicht als „Bierruhe" bezeichnet hätte. Dorns Behandlung der Bläser, in erster Linie der Holzbläser, ist steif und ungelenk. Es fehlt jede wechselnde, farbenfrohe, reizvolle Lebendigkeit. Ein schlagendes Beispiel hierfür hat man in IV, 1. Da werden vom ersten bis zum letzten Takte in ununterbrochener Linie die Klarinetten und Fagotte beschäftigt. Ist das schön, wenn die beiden B-Klarinetten dauernd neben den Violinen oder den Chorstimmen im Einklang mit diesen einherlaufen? Und trotzdem verblüfft er auch durch starke Effekte und weiß dazwischen um Finessen Bescheid. Er verwendet die D-Klarinette, wenn es gilt Schroffheit, Härte und Wildheit auszudrücken (Ouvert.; IV, 6; V, 1). Zwei kleine Flöten schreibt er im Hunnenmarsch vor und will damit die blitzende, ungestüme Kampfeslust dieses Volkes charakterisieren. Das Schlagzeug leistet ihm hierbei gute Dienste. Streckenweise verwendet er nur Holz- und Blechbläser einschließlich tiefer, dunkler Posaunen in I, 5. In II, 1 trägt die Trompete eine muntere, leicht gestoßene Tanzweise vor, während das tiefe Streichorchester begleitet. Später tritt zur Trompete noch die kleine Flöte hinzu. Immerhin ein sehr merkwürdiger Fall! Den Schwur Siegfrieds in II, 5 begleiten die Posaunen und die Tuba zum Zeichen besonderer Feierlichkeit. Vierfach geteilte Vl-Celli (Schwur Hagens und Siegfrieds), ferner die Verwendung zweier Baßtrompeten (Siegfried fällt) trifft man in III, 4 an.

Da die alten Opernmeister alles mit dem Gesang zu erfassen suchen, begleiten und untermalen sie nur die Singstimme mit dem Orchester. Wagner läßt das Orchester bewußt an der Handlung teilnehmen, er bekämpft das „ewige Gesinge". Im „Schöffen von Paris" wird der Sänger durch das Orchester lediglich gestützt. In den „Nibelungen" ist das des öfteren auch noch der Fall (z. B. Duett zweiter Akt). Im Schwur Etzels im IV. Akt aber werden die Blechbläser bewußt zur Situationsschilderung herangezogen und dem Sänger gleichgestellt. Ohne den Donnerschlag, ein mit Recht berüchtigtes Wahrzeichen äußerlicher, hohler Romantik, geht es in den „Nibelungen" nicht ab (Chriemhild richtet sich selbst). Diesen Effekt hebt auch Kroyer in seinem Aufsatz als besonderes Kennzeichen des Dornschen Werkes hervor.[71]) —

[71]) Den Donnerschlag hat der Verfasser noch in Phil. Rüfers sehr lyrischer, aber wenig dramatischer Oper „Ingo" (1896), einem Werk der Wagner-Nachfolge, angetroffen. Unter einem Blitz und Donnerschlag versinkt für den Maler Arnold das Dorf Germelshausen in Hans Grimms phantastischer Oper „Tag im Licht". Allerdings entlädt sich darauf noch ein heftiger Gewittersturm.

Die „Nibelungen“ sind eine große Oper. Das Trachten nach Befriedigung der Schaulust ist für diese Kunstform typisch. Der Tanz bildet für die große Oper ein sehr geeignetes und unerläßliches Mittel zur Augenweide. Im ersten Akt der „Nibelungen“ findet man den Chor und Tanz der isenländischen Schildjungfrauen vor, den zweiten Akt eröffnet die große Chor- und Tanzintroduktion im Wormser Rosengarten, zu Beginn des vierten Aktes steht der Tanz der hunnischen Mädchen vor Chriemhild und endlich ist mit dem Einzugsmarsch der hunnischen Krieger in dem nämlichen Akt zugleich auch ein Waffentanz verbunden. Man sieht demnach isenländisch, burgundisch und hunnisch, letzteres sogar zweimal, tanzen. Da man es mit anderen Volksstämmen in dieser Oper nicht zu tun bekommt, kann man sich wahrlich nicht mehr wünschen. Louise Otto erwähnt in ihrem Nibelungen-Aufsatz wörtlich: „. . . großartige Festzüge dürfen hierbei nicht fehlen, das Einlegen eines Ballettes kann nicht störend wirken, und für das Märchenhafte finden sich in den Meerfräulein — deren übermütigen Chor man unwillkürlich mit den Wassern wogen hört — Hagen von Dronek gegenüber eine erwünschte Gelegenheit.“ Was das zuletzt Gesagte betrifft, so muß man an die Wagnerschen Rheintöchter denken, bezüglich der beiden erstgenannten Punkte kann man sich an Dorns Werk halten. Prachtentfaltung und Massenwirkung sind ein Hauptgebot der großen Oper. Massenszenen, wie man sie in IV, 3 und IV, 4 der „Nibelungen“ antrifft, bilden eine Lebensnotwendigkeit der großen Oper. Sie müssen vorhanden sein, dem Werk nach außen hin den Stempel des Ueberwältigenden, des Monumentalen aufzudrücken. Auf solche Szenen wird alles Gewicht gelegt und es ist daher kein Zufall, daß Dorn den Auftrittschor der Burgunden, der den Gipfelpunkt des ganzen Werkes darstellt, gleich nach Vollendung der Ouvertüre zu komponieren in Angriff genommen hat. Ueber diesen Chor muß noch im besonderen gesprochen werden.

Mit einem schallenden Chorliede „Vom Rhein, vom deutschen Rhein . . .“ begrüßen die Burgunden ihre Gastgeber. Das Lied als solches hat Strophenform. Die erste Strophe wird als Quartett von Volker, Günther, Dankwart und Hagen vorgetragen. In der zweiten vereinigen sich Chor und Solisten. Diesem Chorliede — es stammt auch in der Dichtung von Dorn —, das zum Schlusse in einem mächtigen Bekenntnis gipfelt („Ja deutsche Treue, deutsches Wort, das ist der Nibelungen Hort“), kommt eine ausgesprochen vaterländische Tendenz zu. Louise Otto sieht in der Gewinnung des Nibelungenstoffes für die Oper die Möglichkeit, der deutschen Bühne ein musikalisches Nationaldrama zu schenken. Sie fordert eine nationale Oper. Was tut Dorn? Er komponiert als erste Nummer, ehe überhaupt noch das Textbuch fertiggestellt ist, dieses Chor-Marziale, das Gelöbnis vaterländischer Treue, und weiß, daß es eine Hauptnummer des ganzen Werkes werden muß. Vaterländischer Geist herrscht im 19. Jahrhundert in den Liedertafelvereinen. Sie sind Folgeerscheinungen des erwachenden Nationalgefühles. Dorn komponiert die Auftrittsworte der Burgunden als wuchtiges Chorlied im typischen Liedertafelstil. Damit bleibt er seiner schon früher aufgezeigten Auffassung treu: er zieht die burgundischen Reckengestalten in eine bürgerliche Lebenssphäre hinab, während er von der

sagenhaften Größe wenig vermittelt. Die Nummer ist größtenteils a capella. Mit großem Jubel wurde dieses Chorlied vom damaligen Publikum aufgenommen. Dorn rüttelt seine Zuhörer mächtig damit auf vermöge der nationalen Idee des Liedes. Bei dem bedauerlichen Tiefstand, in dem sich das ganze Opernschaffen befindet, und bei den unruhigen, aufgeregten politischen Zeiten, die man eben erst hinter sich hat (1848), ist das ein kräftiges, in solchem Rahmen außergewöhnliches Lied, welches er da anstimmt, ein Lied von der Einigkeit. Otto Dorn berichtet in der Biographie seines Vaters: „Der Chor der Burgunden . . . wurde als „Rheinlied“ geradezu populär und in allen Tonarten und Arrangements gesungen und gespielt“.[72]) Vaterländische Tendenz besitzt auch Volkers Lied (II, 2) in dem die deutsche Heimat und die deutsche Frauentreue gepriesen wird. Die Musik dazu nimmt Dorn aus seiner „deutschen Nationalhymne“, welche erstmals am 20. März 1848 im Kölner Theater aufgeführt wurde.

Es ist im Sinne der großen Oper selbstverständlich, daß man zu Ende einer konfliktschweren, den weiteren dramatischen Verlauf der Handlung unablässig bestimmenden Szene, nicht auseinandergeht, ohne zuvor noch einmal Stellung zu dem Vorgefallenen zu nehmen. Ensemble-Nummern gehören daher zum eisernen Bestand der großen Oper. Die große Oper liebt die Ensembles; darum müssen auch, wenn ein dramatisch bedeutender Konflikt eine einheitliche oder verschiedenartige Stimmungen auslösen soll, die Beteiligten eben diese Stimmungen und Empfindungen kund tun. Kommt dann einmal ein eingefleischter Vertreter der großen Oper, wie Heinrich Dorn, in die Aufführung eines Musikdramas, etwa von „Tristan und Isolde“, so muß er ärgerlich darüber werden, wenn er sieht, daß althergebrachten Gewohn- und Gepflogenheiten zuwider gehandelt wird.[73]) Daß die „Nibelungen“ als große Oper auch an wuchtiger und reicher Szenerie viel aufbieten, läßt sich leicht denken.

Weisen die „Nibelungen“ nun musikalisch manche eindrucksvolle und packende dramatische Höhepunkte auf und stößt man dazwischen auch auf

---

[72]) Rich. Wagner — hierauf macht Otto Dorn ebenfalls aufmerksam — streut in seiner Abhandlung „Ueber das Opernkomponieren“ eine spitzige Bemerkung ein über die „Rheinwein-Lieder“, „ohne welche selbst der Berliner Komponist der Oper „Die Nibelungen“ es nicht abgehen lassen zu dürfen glaubte“! Es erscheint wenig glaubhaft, daß Wagner überhaupt Dorns Werk näher kennengelernt hat.

[73]) Nach dem Besuch der Münchner „Tristan“-Generalprobe schreibt Dorn: „. . . Daneben verführt das mißverstandene Prinzip „die Wahrheit des Ausdrucks zur Geltung zu bringen“ den Komponisten auch in Bezug auf die Formation zu den empörendsten Ungerechtigkeiten. Im zweiten Akt des Tristan stehen zum Schluß gleichzeitig folgende Personen auf der Bühne: das Liebespaar Tristan und Isolde — die Freundin Brangäne, welche vergeblich gewarnt hat — der Schildknappe Kurwenal, welcher die Ankunft des Königs meldete — endlich König Marke selbst, der das tete à tete überrascht, in Begleitung des Verräters Melot und umgeben von einem Chor der Hofleute in Jägertracht. Nun sollte man glauben: diese Masse stimmbegabter Operisten würde, zumal in solcher Situation, ein großartiges Finale intonieren. Aber nein! jeder singt einen Solosatz herunter, der Chor ist ganz stumm und damit fällt der Vorhang, wahrscheinlich weil es gegen die Wahrheit des Ausdrucks wäre, mehrere Personen in verschiedenen Stimmungen

manche lyrisch fein angefaßte Stelle, so hat Dorn dennoch nicht die Kraft besessen, seine Tragödie durchgehends musikalisch und dramatisch stark zu gestalten, selbst nicht unter dem Gesichtswinkel der ausschließlichen Volkstümlichkeit. Stark zeigt sich das Werk in erster Linie durch den behandelten Stoff und vermöge der nationalen Idee, die in ihm ruht. In dieser Hinsicht steht es für jene Zeit fast souverän da. [74]) Wagners „Lohengrin" war dem Publikum so viel wie noch unbekannt. Erst in zweiter Linie kommt der teilweise kühne, in die Zukunft weisende Ton, den der Komponist zuweilen anschlägt, in Betracht. So muß man es sich erklären, wie es möglich war, daß die Oper anfänglich solches Aufsehen machte. In Berlin mußte sogar im Theater eine eigene Nibelungenkasse zu den Vorstellungen errichtet werden, wie dem Theaterzettel zu entnehmen ist.

Zweifelsohne nimmt Dorn unter den romantischen Kleinmeistern der Jahrhundertmitte einen der ersten Plätze ein [75]). Man weiß, woher Dorn als Opernkomponist gekommen ist. Mit den „Nibelungen" gelangt er mitten hinein in den romantischen Zauberkreis und wird sogar Anhänger und Vertreter der durchkomponierten großen Oper. Von Wagners neuer, harmonisch kühner Sprache läßt er sich inspirieren und putzt damit die Nummernoper und ihre konventionellen Formen äußerlich auf. Von Wagner erlernt Dorn aber auch das dramatische Rezitativ, welches die alte Nummernoper noch nicht kannte. (Vgl. Walter Leib, S. 32.) Wie sich nun Dorn Wagners anhebender Zukunftsmusik anfänglich nicht verschließt, so läßt er auch nicht vollständig von den alten Stilerscheinungen ab. Er ahmt Eigentümlichkeiten verschiedener und zueinander oft ver-

---

gleichzeitig singen zu lassen. Solche Aufgabe gut durchzuführen ist freilich eine Kunst, und Wagner will nur die Natur wiedergeben; dann dürften aber auch Tristan und Isolde in ihren ewig langen Duetten nie zusammen singen, und zuletzt dürfte in der Oper gar nicht mehr gesungen werden, denn vernünftige Menschen, die miteinander verhandeln, sprechen wohl — aber sie singen nicht. Und zu diesem Extrem müßte sich endlich das Kunstwerk der Zukunft hinauf- oder hinabschrauben lassen, wenn die Tristanschen Grundsätze mit aller Konsequenz durchgeführt würden ..." (I, S. 57 ff.).

[74]) Man muß in die Geschichte der Zeit hineinschauen. Die Frankfurter Nationalversammlung (1848) hatte ein unglückliches Ende genommen. Die deutschen Einheitsbestrebungen sind gescheitert. Das Volk wurde von einer schweren Enttäuschung befallen. Heinrich Dorn, der im März 1848 die deutsche Erhebung in seiner „Nationalhymne" besingt, klagt nach dem politischen Zusammenbruch brieflich (auf der Rückseite eines Exemplares seiner gedruckten Hymne) in resignierten Worten über den „Leichenduft", der durch Deutschland wehe. Während ein Teil des Volkes endgültig alle Hoffnung auf eine politische Wiederaufrichtung aufgab und sogar vom Lande auswanderte, wurde ein anderer Teil immer noch von der heißen Sehnsucht beseelt, es müsse sich doch etwas Großes noch erreichen lassen. Das kleinste positive Anzeichen, das auf ein neues Aufkeimen der deutschen vaterländischen Größe hinwies, hat man mit lautem Jubel hingenommen. In dieser politisch gesunkenen und psychisch niederdrückenden Zeit war die Dornsche Oper „Die Nibelungen" immerhin eine nicht ungehört erschallende und nicht schwache Heroldsfanfare.

[75]) Siegfried Goslich zählt Heinrich Dorn und Konradin Kreutzer zu den „tüchtigsten Theaterpraktikern" in der Zeit „zwischen Spohrs „Faust" und Wagners „Lohengrin"." (S. 155.)

schieden gearteter älterer und zeitgenössischer Komponisten nach. Er wählt von den stilistischen Eigentümlichkeiten diejenigen aus, die ihm zusagen und wird so zum Eklektiker, dessen Werk nicht stileinheitlich sein kann. Walter Leib zählt den Meister Dorn mit zu denjenigen Komponisten des 19. Jahrhunderts, „deren Musik warmes Leben atmet", die „fast alle auf dem Boden der alten großen Oper stehen und, wenigstens die mit Wagner gleichzeitig schaffenden, nicht von deren Form loskommen". (S. 34). Daß Dorn späterhin nicht blind geblieben ist gegen die Mängel seiner Oper, geht aus einer Bemerkung in seinen „Erinnerungen" hervor (II, S. 40 ff.). Er kommt vom Textbuch auf die Musik zu sprechen und schreibt wörtlich: „ . . . und abgesehen davon, daß meine Musik nicht die gewünschte Verbreitung gefunden hat oder finden konnte".

In seiner Abhandlung „Die circumpolare Oper" schreibt Kroyer über die Dorn-Oper: „Wagners „Ring"-Dichtung ist jünger als Heinrich Dorns „Nibelungen"-Oper (1854), aber ihre Anfänge fallen in die nämliche Zeit. Dorn . . . erzählt in seinen Erinnerungen allerlei Ergötzliches über sein Verhältnis zu Wagner und läßt über seine Nebenbuhlerschaft keinen Zweifel. Seine „Nibelungen" sind als Konkurrenz gedacht und von der Presse besonders in Berlin nicht anders aufgefaßt worden . . ."

Der Verfasser kann sich nicht zu dieser festen Annahme bekennen. Aus den Pressebesprechungen, die ihm sehr zahlreich, gerade aus Berlin, vorgelegen haben, vermag er nicht die mehr oder weniger eindeutigen Belege herauszufinden, welche die obige Behauptung Kroyers rechtfertigen. Wohl wird in ihnen mitunter erörtert oder flüchtig gestreift, wo Dorn dem Wagnerschen Stil und den Wagnerschen Prinzipien sich nähert oder daß er eine Mittelstellung zwischen Altem und Neuem einzunehmen beabsichtigt, allein von einer bewußten Konkurrenz ist in ihnen nicht die Rede. Auf Grund seiner „Nibelungen" gilt Dorn als ein Zukunftsmusiker, aber nicht schon als Wagner-Konkurrent. In gewissem Sinne tritt Dorn selber in seinen „Erinnerungen" der obigen Behauptung entgegen. Zum Schlusse des Berichtes über seine „Nibelungen"-Oper (II, S. 40—80) teilt er betreffs einer Wiener Aufführung mit: „Schließlich sei noch bemerkt, daß die damaligen Wiener Kritiker behaupteten, meine Oper wäre sogenannte Zukunftsmusik, wozu Cornet [76]) mir den Zusatz machte, „da man diesen Sommer den „Tannhäuser" im Josephstädter Theater geben will, so werden die Wiener ja hören, daß Sie noch ein wahrer Bellini gegen Wagner sind".

Sonntag, den 22. Januar 1854, abends 6 Uhr, erlebte die Oper in Weimar durch Franz Liszt ihre Uraufführung [77]). Am gleichen Tage wurde in Berlin zu später Nachmittagsstunde Frau Minna Dorn, die

[76]) Cornet Julius, 1793—1860, zuerst Opernsänger, später Direktor des Wiener kaiserlichen Operntheaters. Er studierte bei Salieri, Auber und übersetzte auch die „Stumme von Portici" ins Deutsche. Vgl. Meyer, Konvers. Lex.

[77]) Die „Nibelungen" wurden in Weimar nur zweimal gegeben. (Vgl. auch Peter Raabe, I. S. 116). In seinem Brief v. 6. Febr. 1860 schreibt Liszt an den Großherzog von Weimar: „ . . . Was die Werke betrifft, die in einer auf die Neige gehenden Stilart geschrieben sind, so erinnere ich

Gattin der Meisters, zu Grabe getragen. Daß die „Nibelungen“ nicht auf der Berliner Hofbühne zuerst das Rampenlicht erblickten, wie Dorn es ursprünglich gewollt und gewünscht hatte, lag in einer merkwürdigen Verkettung spielplantechnischer Schwierigkeiten begründet. Wagner machte Liszt gegenüber wegen dessen gütiger Bereitwilligkeit Vorhalte. Eine Reihe von anderen deutschen Bühnen folgten mit weiteren Aufführungen nach:

Berlin	27. März 1854 [78])	Wien	20. Februar 1857
Königsberg	14. Mai 1855	Stettin	6. März 1857
Breslau	28. November 1855 [79])	Sondershausen	22. März 1861

b) historisch-ernst

Das Banner von England.

Romantische Oper in vier Akten. — Text von Carl Alt. [80])

Personen:

Richard Löwenherz, König von England	Baß
Berengaria, seine Gemahlin	Sopran
Editha von Plantagenet, des Königs Nichte [81])	Sopran
Herzog Leopold von Oesterreich	Tenor
Giles Amoury, Komtur des Johanniterordens	Baß
Kenneth vom Leoparden, schottischer Ritter	Tenor
Theodor von Engaddi (Ardan, Hakim, Saladin)	Baß
Ein Emir der Seldschuken	Tenor
Thomas de Saux, Haushofmeister des Königs	
Albertazzi, Hauptmann italienischer Söldlinge	

Damen und Pagen der Königin — Wächter des heiligen Engaddi-Felsens — englische und österreichische Kreuzfahrer — Seldschukische Krieger — Matrosen des Johanniterordens — Mohren usw.

---

daran, daß ich es war, der die „Nibelungen“ von Dorn befürwortet hat, deren späterer Erfolg in Berlin die ungerechten Angriffe in das rechte Licht gesetzt hat, die sie hier zu erleiden hatten . . .“ (Vgl. Peter Raabe, I. S. 133.) — In Riemanns Opernhandbuch, das über Dorns Opern begreiflicherweise verschiedene irrtümliche Angaben macht, wird als Tag der Weimarer Uraufführung fälschlich der 22. Juni 1854 genannt.

[78]) In der Zeit vom 1. Dez. 1853 bis 1. Dez. 1854 erschienen im Berliner Hoftheater als Novitäten in Oper, Singspiel und Ballett:

1. „Rübezahl“. Romantisch-komische Oper in drei Akten von Fr. Flotow.
2. „Die Nibelungen“, Große Oper in fünf Akten von Heinr. Dorn.
3. „Aladin“ oder „Die Wunderlampe“. Ballett in drei Akten von Hoguett und Gährich. —

Vom 27. März 1854 bis zum 1. Dez. 1855 erreichten die „Nibelungen“ in Berlin 12 Aufführungen.

[79]) Am 14. Febr. 1856 bereits fand die 12. Vorstellung statt, von Dorn selbst dirigiert. Dorn heiratete am 11. Febr. 1856 zum zweiten Male und kam dann auf der Hochzeitsreise nach Breslau (vgl. auch Otto Dorn).

[80]) Carl Alt, Musiker und Schriftsteller, war an der reformierten Kirche in Riga als Organist tätig. Verfasser des Buches „Humoristische Studien“. 1844 (Vgl. Heinrich Dorn II, S. 36—39).

[81]) Das französische Haus Anjou, genannt Plantagenet, kam 1154 auf den englischen Thron.

Von dieser Oper Dorns wurde dem Verfasser lediglich das geschriebene Textbuch bekannt. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte es die Handschrift Alts selbst sein. Dem Werk war keine erfolgreiche Laufbahn beschieden; es kam nur in Riga zur Aufführung (8. Nov. 1841). Das Textbuch ist eine Bearbeitung des Auffenbergschen Schauspiels „Der Löwe von Kurdistan". Auffenbergs Schauspiel wiederum geht auf den Scottschen Roman „Talisman" zurück. Zugrunde liegt ein geschichtlicher Stoff. Die Handlung spielt zur Zeit des dritten Kreuzzuges und versetzt den Beobachter diesmal mitten in das Türkenreich. Der engere Schauplatz ist Palästina, das genaue Jahr 1191. Bei Auffenberg tritt der Verlauf der Haupthandlung sehr plastisch zutage: Richard Löwenherz schließt Frieden mit seinem Gegner Sultan Saladin. In diese großgespannte Haupthandlung ist die Liebeshandlung Kenneth-Editha wohlproportioniert hineingestellt. In Alts Textbuch wird die Errettung des Königs vom heftigen Fieber und der Konflikt mit den Oesterreichern und Johannitern behandelt. Diesen zwei Motiven wird die Liebeshandlung zur Erhöhung der Spannung beigefügt. Dem Textbuch fehlt, mit einem Schlagwort ausgedrückt, die Bühnenwirksamkeit. Man folgt zwar der Handlung, aber sie berührt nicht sehr, sie regt innerlich nicht auf. Die Darstellung ist blaß.

Tür und Tor werden der Romantik in diesem Textbuch geöffnet. Eine typisch romantische Eigenheit besteht in der Schwärmerei für das mittelalterliche Rittertum. Es erfährt in dem Textbuch eine besondere Verherrlichung. Ernst Bücken schreibt im Handbuch der Musikwissenschaft: „Der sichtbarste Einbruch des neuen Geistes erfolgte in der Oper vor allem durch die Aufnahme von Stoffen der englischen Romantik, besonders aus der Welt Walter Scotts und später Byrons. Der romantische Stoff bedeutet damit noch lange nicht wirklichen romantischen Geist . . ." (S. 137 ff.). Bardi Poswiansky berichtet über die opéra comique u. a.: „Romantische und phantastische Vorwürfe waren seit „Richard Löwenherz" und der „weißen Dame" nicht selten, bildeten jedoch nur eine Drapierung für das Bühnenbild" (S. 4). Von Grétrys Oper „Richard Löwenherz" an wird dann im 19. Jahrhundert die Löwenherz-Geschichte eine beliebte Stoffquelle, die fast bis zum Ende des Jahrhunderts dominiert. Schumann schreibt eine Ballade „Blondels Lied". 1883 komponiert Ferdinand Hiller eine Ballade „Richard Löwenherz" für Soli und Chor und Orchester.

1844 geht Dorn in Köln unter Zuhilfenahme von Zuccalmaglio [82]) daran, den gesprochenen Dialog der Oper zu versifizieren, um sie so durch Nachkomponieren von Rezitativen zur durchkomponierten großen Oper umzuwandeln. Es bleibt jedoch bei der bloßen Umdichtung, die musikalische Arbeit wird nicht mehr ausgeführt. (Vgl. Dorn, II, S. 36—39.) Nun sei allerdings dahingestellt, ob neben den Mängeln des Textbuches

---

[82]) Wilh. Florentin von Zuccalmaglio (pseudonym Waldbrühl, geb. 12. April 1803 zu Waldbröl, war Dichter und Erzieher. Er lieferte wertvolle Beiträge für die N. Z. f. M. . . Mit A. Kretschmer gab er 2 Bände „Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen" (1838—40) heraus. Er starb am 23. März 1869 zu Nachrodt in Westfalen. Vgl. Meyer, Konvers. Lex. und Riemanns Musiklexikon.

nicht auch Dorn mit seiner Musik Mitschuld an dem Mißgeschick der Oper trägt. Jedenfalls hält er sich auch im „Banner von England" an die herkömmliche Schablone. Der Dichtung nach zu schließen, müssen die vier Finales von respektablem Ausmaß gewesen sein. Die reiche Chorverwendung sei hervorgehoben.

c) bürgerlich ernst.

Die Bettlerin.

Singspiel in 4 Akten von Karl von Holtei.[83])

Personen:

Der Fürst
Freiherr von Treufeld, sein Vertrauter
Graf Theodor von Reichburg, Majoratsherr
Graf Leonhard, dessen Vetter
Lebrecht, Verwalter der Herrschaft Reichburg
Beate, dessen Frau
Gräfin von Stamm
Ottilie, deren Tochter
Luise, eine Bettlerin
Erster Gerichtsdiener
Leonhards Jäger
Ein Wanderer

Gerichtsdiener, Diener, Landleute, Kinder, Mägde.[84])

Die Handlung spielt auf dem Gute Reichburg am heiligen Abend und an dem darauffolgenden Weihnachtstage.

Das Textbuch, das dem Verfasser in Urschrift vorgelegen hat, behandelt die Liebe zweier junger, verwandter Grafen zu einem schönen Bettlermädchen und die sich daraus ergebenden Konflikte. Der Gang der Handlung ist ziemlich kompliziert, aber nicht uninteressant. In der Hauptsache wohl mit Rücksicht auf das Verhältnis des Dialogs zum gesungenen Teil wird Holtei sein Sujet Singspiel genannt haben. In der Urschrift des Textbuches gibt Dorn manch wertvolle, vernünftiger bühnenkundiger Beobachtung entsprungene Fingerzeige, sorgt um wohltuende Kürzungen, bemüht sich aber namentlich sorgfältig um ein wohlgefälliges, seiner ihm in der musikalischen Phantasie vorschwebenden Melodie ganz entgegenkommendes Versmaß. Dramaturgisch mangelhaft ist Holteis Buch dadurch, daß die Personen oft auftreten, nur um sich

[83]) H. lebte von 1798—1880. Von Jugend auf für die Bühne eingenommen, führte er später ein äußerst wechselreiches Theaterleben. Er war Schauspieler, Theaterleiter, Shakespeare-Rezitator, Bühnendichter und Romanschriftsteller. Der Text zu Gläsers Oper „Adlers Horst" stammt von ihm. In Gödekes „Grundriß" IX, 496—547 findet sich eine Holteibiogr. . . . Vgl. Meyer, Konvers. Lex. und Eisenbergs Gr. Biogr. Lex. d. deutsch. Bühne, Leipzig 1903.

[84]) Neben diesen Personen vermerkt der Theaterzettel noch 7 Bäuerinnen und 4 Bauern.

zu begegnen. Erst dann rollt die Handlung weiter, statt daß aus innerer Notwendigkeit heraus die Handlung zur Begegnung der Personen treibt. Viele wirklich eindrucksvolle dramatische Höhepunkte werden nicht geboten. Romantische Elemente sind zahlreich und deutlich hervortretend vorhanden.[85])

Nach Alfred Moschner: „Holtei als Dramatiker" (S. 63) muß man den Operntext Holteis als Bearbeitung seines eigenen dreiaktigen Schauspiels „Theodor und Leonhard oder die Majoratsherren" ansehen. (Vgl. Moschner S. 61 u. 63.) S. 164 schreibt Moschner über Holtei: „Unglück hatte er auch mit dem Text zu Dorns „Bettlerin", an deren Mißerfolg ihm Schuld gegeben wurde." S. 63/64 heißt es: „Man machte seinen Text dafür verantwortlich, daß die Oper seiner Zeit in Königsberg durchfiel;[86]) er kann sich nicht besinnen, wie er hier den Stoff behandelt hat. Die opernhaften Elemente finden sich noch deutlich in der Fassung der „Beiträge", wo das Stück als „Schauspiel mit Gesang", also als Liederspiel bezeichnet ist." Vgl. „Beiträge für das Königstädter Theater" I, 83. — Theater (1845), S. 288.[87])

W. Neumann erwähnt in seiner Dorn-Biographie die Oper, stützt sich dabei aber in der Hauptsache auf einen Bericht der A. M. Z. (1828). In einem Brief an die Seinen berichtet Heinrich Dorn selbst unter anderm (mitgeteilt auch bei Otto Dorn): „ . . . Das Stück spielt übrigens von 7 bis ¾11 und soll für den Winter bedeutend gekürzt werden.[88]) Daß das Sujet gut ist, bewies das dauernde Interesse des Publikums — 4 Stunden hintereinander in der größten Sommerhitze! . . . Die Musik ist nicht überall gleich faßlich. Das meiste Aufsehen machte das Sextett im zweiten Akt und die darauf folgende Fuge; das Zankduett im dritten und der Bettlerin ihre Schlußarie im 4. Akt . . ."

Zufolge einer Notiz der A. M. Z. vom Jahre 1830 wurde die Ouvertüre der Oper am 5. Oktober 1830 in Leipzig gespielt (S. 685). Gedruckt wurde von der Musik nur die Romanze der Bettlerin aus dem zweiten Akt („Als ich im Kinderkleide . . ."), erschienen im Verlag Hofmeister, Leipzig. (Vgl. S. 14 u. 15.) Bezüglich der Anlage des Werkes hielt sich Dorn an die herkömmliche Tradition. Nach Königsberg gelangte die Oper noch in Leipzig und Riga zur Aufführung. Die Königsberger Erstvorstellung (24. Juli 1828) war zum Benefize Dorns.

---

[85]) Aus dem gedruckten Text der Gesänge (Musikbibliothek Peters, Leipzig) sind vorteilhafte Aenderungen und Abweichungen vom ersten Entwurf klar zu erkennen. Am auffallendsten erscheint der Verzicht auf die Gräfin von Stamm. Man behält nur Ottilie bei, aus der eine verwitwete Gräfin von Fürstenstein geworden ist. Eine unglückliche Szene bildet die Auffindung der Bettlerin durch die beiden Grafen im ersten Akt, während das Duett (Lebrecht — Beate) des dritten Aktes äußerst gelungen anmutet.

[86]) Die Oper ist nicht durchgefallen. Moschner übertreibt hier.

[87]) In einer Fußnote seines Vorworts bedankt sich Holtei bei dem Weimarer Musikdir. Götge, der „zu den „Majoratsherren" . . . eine vollständig und sinnvoll instrumentierte Partitur geliefert hat". (S XXIII).

[88]) Nach dem Theaterzettel hätte das Stück nur 2 Stunden gedauert (Anfang 7 Uhr — Ende 9 Uhr). Doch dagegen spricht schon das dickleibige Textbuch.

Rückblick und Ausklang

> „Heute noch leidest du an den Vielen, du Einer: heute noch hast du deinen Mut ganz und deine Hoffnungen.
>
> Aber einst wird dich die Einsamkeit müde machen, einst wird dein Stolz sich krümmen und dein Mut knirschen. Schreien wirst du einst „ich bin allein!““
>
> Nietzsche, Zarathustra.
> „Vom Wege des Schaffenden“.

Mußte die kritische Untersuchung auch auf die Musik zweier Werke Dorns verzichten, so ist dieser Ausfall dennoch kein sehr bedauerlicher. Zwischen „Rolands Knappen“ und „Abu Kara“ fällt zeitlich die Entstehung der Oper „Bettlerin“. „Rolands Knappen“ und „Abu Kara“ weichen stilistisch nicht so weit von einander ab, daß es schmerzlich wäre, nicht mehr erkennen zu können, wie ihr Komponist in der „Bettlerin“ etwa mit den Ansätzen zu einem neuen Stil beginnt, oder aber wie er mit „Bettlerin“ eine Verbindungsbrücke zu „Abu Kara“ schlägt. Hinsichtlich der Form ist der Unterschied zwischen beiden ein noch geringerer. Genau so verhält es sich mit den Opern „Schöffe von Paris“ und „Nibelungen“, zwischen die sich die Komposition der Oper „Banner von England“ einschiebt. Eine nennenswerte große stilistische und formale Entwicklung macht Dorn als dramatischer Komponist nicht durch. Dies wurde schon zusammenfassend von seinen komischen Opern behauptet. Betrachtet man „Abu Kara“ und „Die Nibelungen“ im Ueberblick, so wird die eben gemachte Feststellung auch nicht erschüttert; denn was der Meister in „Abu Kara“ verspricht, hält er in den „Nibelungen“ nicht. Nach der Seite der rhythmischen Einförmigkeit bleibt sich Dorn bis zuletzt gleich. Polyrhythmik, wie sie z. B. in der Serenade von Flotows „Indra“ (1853) II, 2 anzutreffen ist ($^3/_8$ und $^2/_4$ Takt gleichzeitig), gibt es bei ihm nicht. Das Ensemble wird von Anfang bis Ende größtenteils als eine rein harmonisch-melodische Angelegenheit aufgefaßt, bei der jede individuelle Unterscheidung fehlt. Weichen, süßen Terzen- und Sextenparallelen, wie er sie in seinen ersten Opern schreibt, begegnet man noch im „Botenläufer“. Die Vorliebe für die fremde Koloratur läßt in der letzten Oper nach. Beibehalten wird im „Botenläufer“ die im „Schöffen von Paris“ angebahnte moderne Rezitativbehandlung. In seinem ganzen dramatischen Schaffen gibt Dorn die Nummer nicht auf. Mit den „Nibelungen“ bekennt er sich als Anhänger der durchkomponierten großen Nummernoper. Von Wagner wird er dabei in der Harmonik und im dramatischen Rezitativ beeinflußt. Im übrigen hält er an den herkömmlichen Prinzipien und Gewohnheiten fest. Dorn macht also von „Abu Kara“ ab nur eine Wandlung insoferne durch, als seine Musik vertiefter und geschlossener wird. Er wird Romantiker und bleibt der

Romantik auch verbunden. Seine Romantik entbehrt aber nicht einer biedermeierlichen Gefühlsduselei, einer übertriebenen Sentimentalität. Dadurch dokumentiert er sich eindeutig als Musiker seiner Zeit. Die dramatischen Kleinmeister der Mitte des 19. Jahrhunderts verlieren sich gerne in eine empfindsame Gefühlsweichheit, während sie an der Größe dramatischer Anschauung scheitern.

Dorn hätte all seine Begabung und all seine angestrengte Aufmerksamkeit einzig und allein auf die Pflege der komischen Oper richten müssen.[89]) Er war eine überaus geistreiche Persönlichkeit und konnte bei geeigneten Gelegenheiten im profanen Leben ein blendender Gesellschafter sein. Der Musik seiner komischen Opern merkt man das an. Ferner strebte er gerne die Volkstümlichkeit an. In der dramatischen Musik kommt der komischen Oper am ersten das volkstümliche Element zu. Vermöge ihrer Schlichtheit, ihres vornehm heiteren Gemütes, ihrer frischen Lebendigkeit, einer für sie unbedingt erforderlichen gewissen Brillanz ist die komische Oper besonders dazu in der Lage volkstümliche Elemente in sich aufzunehmen. Es wäre dem Meister ein wirklich gutes, unterhaltendes und lebensfähiges heiteres Textbuch zu wünschen gewesen. Hätte er sich dann auch bei der musikalischen Ausarbeitung einer strengeren Selbstkontrolle unterzogen, so wären alle Vorbedingungen dafür geschaffen gewesen, daß ihm ein guter Wurf hätte gelingen müssen. —

Bemüht man sich lange um Leben und Wirken eines Meisters, der mit der Welt abgeschlossen hat, geht dieser und jener Einzelheit daraus nach, deckt manches neu auf und widerlegt eingeschlichene Irrtümer, versenkt sich mit angestrengter Aufmerksamkeit in sein erreichtes und nicht erreichtes Wollen, so überkommen den Beobachter am Ende, namentlich wenn das Streben des Meisters dissonant aufhört, oft eigenartige Gefühle, die einzig und allein die Folgen des Mitansehenmüssens sind, wie der Meister, der sein Schaffen in den Dienst der Weiterentwicklung der Kunst stellen will, aus den übernommenen und zuletzt abgebrauchten Prinzipien und Formen seiner hergebrachten Kunstrichtung nicht herausfindet, sondern von ihnen fest umstrickt wird. Auf dem Höhepunkt seines Schaffens erkennt der Meister, daß von einem Manne neue Grundsätze in die Praxis umgesetzt werden, die den bisherigen Anschauungen den Kampf ansagen. Noch hält sie Dorn nicht für lebensfähig und beginnt allmählich sie kritisch zu beleuchten und zu zerpflücken; aber da drängt ihn die neue Richtung auf das Nebengeleise. Jetzt widersetzt er sich ihr mit Bitterkeit. Trotzdem hat er keine Erfolge, sodaß er schließlich 1870 überdrüssig gesteht: „Noch fünfzig Jahre — und die Spontinischen Traditionen werden, wie jetzt schon die Mozartschen, ganz verloren gegangen sein; dafür sind dann aber die „Meistersinger" Gemeingut aller Nationen geworden. Wohl dem, der's nicht mehr erlebt!" (II, Nr. 4,

---

[89]) Die Leipziger Presse war über Dorn anderer Meinung. In seinen „Erinnerungen" II, S. 20—23 berichtet der Meister: „ . . . und nachdem die Leipziger Kritik einstimmig herausgefunden hatte (auf Grund der Aufführung von „Rolands Knappen" und „Bettlerin"), daß weder das komische noch das romantische Singspiel meinem Talent zuzusagen scheine, daß selbiges hingegen für die große tragische Oper heranzubilden sei, war es mein eifriges Bemühen eines solchen Textes und Textdichters habhaft zu werden . . . . ."

S. 134). Solche Worte machen die Tragik klar, die für manchen auf die hergebrachte Form eingeschworenen Komponisten der Anbruch des Musikdramas bedeutet. Außer Dorn sei an Leute wie Lachner, Krebs u. a. gedacht!

Otto Dorn sucht die Werke seines Vaters vor dem Tadel der Kapellmeistermusik zu schützen, worin man ihm nicht vollauf Recht geben kann. Auch unsere Tageskritik arbeitet gerne mit dieser allgemeinen Aussage, mit der der Mangel einer tieferen Gefühlsschilderung und eines größeren dramatisch-architektonischen Anschwunges gemeint wird. Der Ausdruck „Kapellmeistermusik" geht auf das 19. Jahrhundert zurück, nicht aus dem Grunde, weil die Komponisten zu der Zeit Kapellmeister waren, sondern weil charakteristischerweise die Werke der komponierenden Kapellmeister an den erwähnten zwei Uebeln kranken. Diese Komponisten sind alle gute Techniker — was schon früher gesagt wurde —, aber es fehlt ihnen bei der Arbeit die Größe der Anschauung, die dramatisch bezwingende Kraft. Wie sehr mußte das bei den „Nibelungen" angekreidet werden! Typisch für die Kapellmeistermusik ist dafür eine reiche Entwicklung des rhythmischen Elementes, welch letzteres bei Dorn sogar nicht stark ausgeprägt ist. Charakteristisch für die Kapellmeistermusik ist ferner der Eklektizismus. Man muß sich davor hüten, mit der Bezeichnung „Kapellmeistermusik" von vorneherein einen Tadel zu verbinden. Diese Bezeichnung ordnet nur die betreffenden Meister in eine ihrer Begabung entsprechende Stellung ein, sie besagt aber nicht, daß diese Meister nicht auch schöne und gute Musik schreiben und mitunter gelungene dramatische Höhepunkte erzielen können. Der Fall Dorn bestätigt das ja.

Nach seinem Abschied vom Theater führte Dorn, abgesehen von seiner Lehrtätigkeit, ein Leben innerer Sammlung und Beschaulichkeit. Er blickte auf sein langes Wirken und Schaffen zurück und legte im 2. Bändchen seiner „Erinnerungen" Rechenschaft ab über seine dramatischen Bühnenwerke. Alle waren sie bereits tot für die Bühne; davon verschwand seine letzte Oper, der „Botenläufer", die ihm besonders lieb war, sogar direkt nach der Uraufführung von der Bildfläche. Der Meister bewahrte auch da die Fassung. Allein seine Schlußworte des betreffenden Kapitels lassen es ahnen, daß ihm das Los seiner Werke doch sehr nahe gegangen ist: „Aber das Gewebe unseres Lebens besteht aus gemischtem Garn, gut und schlecht durcheinander. Unsere Tugenden würden stolz sein, wenn unsere Fehler sie nicht geißelten, und unsere Laster würden verzweifeln, wenn sie nicht von unseren Tugenden ermuntert würden" (Shakespeare, „Ende gut, Alles gut"). — Das ist mein Trost, wenn ich daran denke komponiert zu haben: ein Melodram, ein Ballett, ein Singspiel und dazu folgende größere Opern: „Rolands Knappen", „Die Bettlerin", „Abu Kara", „Der Schöffe von Paris", „Das Banner von England", „Die Nibelungen", „Ein Tag in Rußland", „Der Botenläufer von Pirna", von denen sich auch nicht eine auf dem Repertoire erhalten hat. Heißt das nicht: acht Häuser und keine Schlafstelle, oder sind's acht Schlafstellen und kein Haus?" (S. 98).

Meister Dorn war im Leben eine aufrechte, herbe Persönlichkeit. Daß er sich in seinem Kampfe gegen Wagner zu großer Leidenschaftlichkeit hinreißen ließ, wird der näher Eingeweihte verständlich finden. Seine

scharf ablehnende „Tristan"-Kritik bezahlte er mit seiner Theaterposition. Ausnehmend gute Begabung und große Strebsamkeit zeichneten den Künstler aus. Sein Künstlertum erwies sich als kein marktschreierisches und sich selbst anpreisendes, es war ein ehrliches und lauteres. Eines muß man ganz besonders hervorheben: sah man von den hohen künstlerischen Fähigkeiten Heinrich Dorns ab, so fand man immer noch einen makellos einwandfreien Charakter, ein hilfsbereit gütiges, edles Herz vor. Demnach konnte man, als man im Januar 1892 von Altmeister Dorns Bestattung vom Friedhof nach Hause ging, aufrichtigen Sinnes die Worte sagen: „Sie haben einen guten Mann der Erde übergeben!"

Lebenslauf

Ich, Adam Joseph Rauh, katholischer Konfession und deutscher Staatsangehörigkeit, Sohn des Bezirksoberlehrers i. R. Georg Rauh und seiner Ehefrau Anna, geb. Räbel, bin am 31. Oktober 1909 zu Büchenbach bei Pegnitz geboren. In Bamberg besuchte ich das alte humanistische Gymnasium, das ich am 9. Januar 1928 mit dem Gymnasium zu Erlangen vertauschte, wo ich im Februar/März 1929 die Reifeprüfung ablegte. Vom 4. Mai 1929 bis 1. August 1930 war ich Studierender der philos. Fakultät (Musikwissenschaft) an der Universität Leipzig, vom 6. November 1930 bis einschließlich So.-Sem. 1934 Studierender der philosoph. Fakultät I. Sektion (Musikwissenschaft) der Universität München. In den Nebenfächern konzentrierte ich mich schließlich auf Philosophie und Kunstgeschichte. Vorlesungen und Uebungen belegte ich in Leipzig bei den Herren Professoren und Dozenten: Bergmann, Borowski, Jolles, Kroyer, Litt, Schingnitz, Volkelt (jun.), Wirth, in München bei: von Ficker, Geyser, Huber, Lorenz, Pinder, Raith, Rosemann, Gust. Fr. Schmidt, Spindler, Stange, Wenzl. Das Thema meiner Dissertation erhielt ich von Herrn Prof. Gust. Fr. Schmidt.

Gleichzeitig mit den wissenschaftlichen Studien betrieb ich meine musikalische Fachausbildung an dem Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig und an der staatl. Akademie der Tonkunst zu München. An dem letztgenannten Institut unterzog ich mich im Sommer 1933 der staatl. Reifeprüfung im Hauptfache Dirigieren. Darauf genoß ich noch längere Zeit Privatunterricht. Seit 1. August 1935 bin ich am Stadttheater Bielefeld als Kapellmeister tätig.

Adam Rauh.

Literatur

Abert, Hermann: Giacomo Meyerbeer. Jahrbuch Peters für 1918. (Leipzig 1919) S. 37 ff.

Abert Hermann: Carl Maria von Weber und sein „Freischütz“, Jahrbuch Peters für 1926.

Allgemeine deutsche Biographie.

Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig 1826, 1827, 1828, 1830, 1838, 1841, 1846, 1865.

Auffenberg, Joseph Freiherr von: Der Löwe von Kurdistan. Ein romantisches Schauspiel.

Bardi-Poswiansky, Benno: Flotow als Opernkomponist. Ungedruckte Königsberger Diss. 1924.

Bekker, Paul: Beethoven. 1911.

Brendel, Franz: Kritik der bisherigen musik. Kritik. N. Z. f. M. 1845 22. und 23. Bd.

Brendel, Franz: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper. N. Z. f. M. 1845 22. und 23. Bd.

Brockhaus: Konversationslexikon.

Bücken, Ernst: Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne. Handbuch der Musikwissenschaft.

Dorn, Heinrich: Aus meinem Leben. 7 Bändchen, Berlin 1870—86. (Von mir kurz „Erinnerungen“ genannt.)

Dorn, Heinrich: Nachlaß (Briefe etc.). Im Besitze der St.- u. U.-Bibl. Königsberg Pr.

Dorn, Otto: Lebensgeschichte meines Vaters Heinrich Dorn. (1804—92). 1928 Manuskript. Im Besitze der St.- u. U.-Bibl. Königsberg Pr.

Ehrenhaus, Martin: Die Operndichtung der deutschen Romantik. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Heft 29. 1911.

Eicke, Theodor: Zur neueren Literaturgeschichte der Rolandsage. Marburger Diss. 1891.

Eisenberg: Großes biograph. Lexikon der deutschen Bühne. Leipzig 1903.

Gaartz, Hans: Die Opern Heinrich Marschners. Leipzig 1912. Breitkopf und Härtel.

Glasenapp, Carl Fr.: Das Leben Richard Wagners. Sechs Bücher. 5. Auflage. Leipzig 1923.

Gödeke, Karl: Deutschlands Dichter von 1813—1843. Hannover 1844.

Goslich, Siegfried: Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper. (Zwischen Spohrs „Faust“ und Wagners „Lohengrin“.) Berliner Diss. 1937.

Hänsler, Rolf: Peter Lindpaintner als Opernkomponist. Münchener Diss. 1928.

Heinrich A.: Almanach für Freunde der Schauspielkunst. Berlin. Bände von 1848 mit 1855.

Herre, Max: Franz Danzi. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper. Ungedruckte Münchener Diss. 1930.

Holtei, Carl von: Beiträge für das Königstädter Theater. I. Band. Wiesbaden 1832.

Jensen, Wilhelm: Spontini als Opernkomponist. Jahrbuch der Dissertationen der philos. Fakultät der Univ. Berlin 1919—20.

Kapp, Julius: Meyerbeer. Berlin und Leipzig 1920.

Klob, Karl Maria: Die komische Oper nach Lortzing. Harmonie Berlin, 1905.

Kosch, Wilhelm: Deutsches Literatur-Lexikon. Halle 1927.

Kreiser, Kurt: Carl Gottlieb Reissiger. Leipz. Diss. 1918.
Kroyer, Theodor: Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte. Jahrbuch Peters, Leipzig 1920. 26. Jahrg.
Kunath, Martin: Die Oper als literarische Form. Ungedruckte Leipziger Diss. 1925.
Leib, Walter: Joseph Huber. Ungedruckte Heidelberger Diss. 1923.
Mendel: Musikalisches Konversationslexikon.
Meyer: Konversationslexikon.
Moschner, Alfred: Holtei als Dramatiker. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, Heft 28, 1911.
Müller-Blattau: Die Pflege der örtlichen musikgeschichtlichen Ueberlieferung. Königsberger Festschrift 1929.
Musäus, Joh. Karl Aug.: Volksmärchen der Deutschen. Herausgegeben von Moritz Müller. Leipzig 1868.
Naumann, Emil: Allgemeine Musikgeschichte. Neu bearbeitet von Alfred Loeven. Berlin 1927.
Neumann, W.: Heinrich Dorn. Die Komponisten der neueren Zeit. Cassel 1856.
Niemann, Walter: Die Musik seit Richard Wagner. Berlin und Leipzig 1913.
Otto, Louise: Die Nibelungen als Oper. N. Z. f. M. 1845.
Pfitzner, Hans: Vom musikalischen Drama. Gesammelte Aufsätze 1915.
Raabe, Peter: Franz Liszt. 2 Bde. Stuttgart und Berlin 1931.
Raupach, Ernst: Der Nibelungen-Hort. Hamburg 1834.
Rehorn, Karl: Die deutsche Sage von den Nibelungen in der deutschen Poesie. Frankfurt a. M. 1877.
Reipschläger, Erich: Schubaur, Danzi und Poißl als Opernkomponisten. Rostocker Diss. 1911.
Riemann, Hugo: Musiklexikon, 2 Bde.
Riemann, Hugo: Opernhandbuch. Leipzig 1887.
Schiedermair, Ludwig: Die Deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens. Leipzig 1930.
Schladebach: Universallexikon der Tonkunst.
Schmid, Otto: Geschichte der Dreyssigschen Singakademie zu Dresden. 1907.
Slanina, Ernst Alfred: Die Sakralszenen der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts. Diss. Münster 1935.
Vallet, M. (de Viriville): Histoire de Charles VII. Tome Second. (1429 bis 1444). Paris 1863.
Wagner, Richard: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Julius Kapp. Leipzig 1914.
Wagner, Richard: Mein Leben. Bd. I u. II. Kritisch durchgesehen, eingeleitet und erläutert von Wilhelm Altmann. Leipzig 1923.
Wassermann, Rud.: Ludwig Spohr als Opernkomponist. Rostocker Diss. 1909.
Wülker, Rich.: Geschichte der englischen Literatur. Leipzig und Wien 1896.
Würz, Anton: Franz Lachner als dramatischer Komponist. Münchener Diss. 1927.